



1. 1.

Maryan Cyrus-Sobolewski

Instrumentacja

Zasady i rozważania

Z przedmową

Dra Zdzisława Jachimeckiego

Profesora Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wstęp.

Brak podręcznika instrumentacyi w języku polskim jest niezawodnie dotkliwą luką w całokształcie tak żywego u nas ostatnio piśmiennictwa muzycznego. ~~Każdy,~~ kto ~~tylko~~ pragnie się zaznajomić teoretycznie z instrumentami orkiestry musi sięgać po zagraniczne podręczniki, a ich koszt może go odstręczyć od zapoznania się z tym tak bardzo interesującym nawet dla laików ~~nawet~~ ciekawym światem teoryi muzyki. ~~teoretycznej~~ Zamierzałem więc oddawna przetłómaczyć na język polski klasyczne w tym kierunku dzieło, Hektora Berlioza Traité de l'instrumentation. Po głębszym namyśle odstąpiłem jednak od tego zamiaru, a to z następujących powodów.

Dzieło Berlioza jest – mimo głębokich, fundamentalnych ~~fundamentalnych~~ wartości – w wielu ustępach przestarzałe, w wielu rozwlekłe. Kompozytor pełen fantazyi i zdolny literat zeszli się w jednej osobie i dają w tej książce niejednokrotnie wyraz subjektywnie rozbujałemu uczuciu, co nieraz wcale nie idzie

ręka w rękę z wymogami ~~pedagogiki~~ dydaktyki.) Nadto trzeba przypomnieć, że Berlioz był kompozytorem o bujnej fantazyi dźwiękowej – ale czystej wody homofonistą. Cudowny aparat, zaklęty w orkiestrze, pobudził do rozbrzmienia w najwspanialszych dźwiękach dopiero polifonista Wagner. Ten wielogłosowy sposób snucia myśli kompozytorskiej, jaki nareszcie mógł rozwinąć rzeczywiste bogactwo i przepych palety orkiestralnej, był Berliozowi obcy. Dlatego też w tekście i przykładach swej „Instrumentacyi" nie uwzględnia Berlioz (dostatecznie znaczenia danego instrumentu jako rejestru organów orkiestry, jako barwy, która w zmieszaniu z innemi i przez działanie pokrewieństwa oraz kontrastu współbrzmienia daje właściwy <u>ton</u>, lecz patrzy nań przeważnie pod kątem widzenia solistycznego użytku, omawia jego zdolność do oddania pewnego nastroju, wyrażenia pewnego uczucia, wywołania pewnego efektu.

Jak z tego wynika – dzieło Berlioza nie jest właściwie nauką orkiestracyi, lecz raczej nauką o poszczególnych instrumentach, ich rodzaju, technice, właściwościach dźwięku itd. W tym względzie jest dziełem nawskroś znakomitem, fachowem, wyczerpującem i – pominąwszy szczegóły, które wskutek postępu

instrumentalno-konstrukcyjnego stały się przestarzałe — do dzisiaj dnia nieprześcigniętem.

Nic dziwnego więc, że autor tej książki musi się z góry przyznać, iż oparł się prawie w zupełności na dorobku wiedzy instrumentalnej genjalnego Francuza, a książka ta różni się w treści tem tylko od tłómaczenia Berlioza, że opuszcza jego rozwlekłe bujania nad niejednym przedmiotem, opuszcza działy przestarzałe i zastępuje je wiadomościami opartemi na nowych zdobyczach techniki instrumentalnej, opuszcza wreszcie przykłady partyturowe Berlioza. Przykłady te dobrane zgodnie z duchem kompozytora Berlioza — głównie w celu uwydatnienia szczególnie charakterystycznego lub pięknego użycia poszczególnych instrumentów, nie mają wielkiego znaczenia pouczającego, a podwyższyłyby to wydawnictwo znacznie lub wręcz uniemożliwiły ~~wręcz~~ wobec trudności i kosztów sztychowania skomplikowanych urywków partyturowych.

Z tego samego powodu nie ~~zachęcała~~ necita mnie myśl spolszczenia dzieła Berlioza w wydaniu Ryszarda Straussa (Lipsk, 1905 u Petersa). Strauss wlecze

za sobą cały balast zlyteranych lub przestarzałych wywodów Berlioza, opatrując je uwagami i dodatkami, skąpemi, jakby umyślnie połowicznemi, jakby zazdrośnie wstrzemięźliwemi. Wydanie Straussa zawiera jednak kolosalny postęp wobec oryginału przez skorzystanie z techniki dzieł Wagnera i przytoczenie kilku szczytowych pouczających przykładów z jego mistrzowskich partytur. Ale ~~z~~ wspomnianych powodów zamiar zamieszczenia tu tych wyjątków partyturowych zagraziłby wprost możności wydania tej książki, zaś poza przykładami z Wagnera nie daje Strauss od siebie prawie nic cennego. ~~od siebie~~.

Mojem zdaniem podręcznik instrumentacji nie zyskuje na kilku przykładach nic. Z podręcznika jak niniejszy – może zaczerpnąć pewnych wiadomości meloman, muzyk-amator, w najlepszym razie konserwatorzysta, nikt jednak nie nauczy się z niego komponować na orkiestrę ~~z niego~~. Albo ~~ma~~ ktoś ma zmysł dla orkiestry, zmysł najbardziej pobudzany dyrygowaniem lub udziałem w zespole orkiestralnym, albo będąc szerzej w muzyce gruntownie wykształconym (opanowanie harmonii i zasad kontrapunktu jest wogóle conditio, sine qua non wszelkich usiłowań kompozytorskich) może nauczyć się orkiestrować, znając

teoryę instrumentacyi, a więc objętości, technikę, sposób notacyi poszczególnych instrumentów i następnie śledząc wykonanie mistrzowskich kompozycyi orkiestralnych z partyturą w ręku. Gdy wówczas dojrzy i ogarnie całe niezrównane bogactwo palety orkiestralnej, tę nieskończoną mnogość niuansów dźwięku i barwy, jaka np. z partytury „Trystana i Izoldy" tak odurzająco do nas przemawia, gdy pozna fakturę orkiestralną nie z kilku wybranych taktów, zawierających jakiś specjalny efekt, lecz w tej ciągłości melodyjno-harmonicznej, jaka i jemu w pracy kompozytorskiej jest potrzebną, wówczas może na podstawie swej wiedzy i umiejętności harmonicznej, kontrapunktycznej i formalnej zacząć snuć takie pomysły orkiestralne i potrafi je wdzięcznie i efektownie utrwalić.

Lecz lektura i studyum partytur wymagają teoretyczno-instrumentalnych wiadomości. W ich uzyskaniu i w niczem więcej pragnie ta książka polskiemu muzykowi pośredniczyć. Nikt nie nauczy się z niej orkiestrować — to autor dobrze wie; lecz może stać się przyczynkiem do zrozumienia i

pogłębienia wiedzy i kultury muzycznej u nas, choćby przez udostępnienie szerszym kołom możności zapoznania się z partyturami orkiestralnemi wielkich mistrzów. ~~Już to byłoby usługą wynikiem, jak na wiedzę i zdolności autora niewspółmiernie nadspodziewanie korzystnym. od wręcz od niezasłużenie znaczną. I jego I ta nadzieja zachęca mnie do podjęcia tej pracy.~~ Już to byłoby wynikiem jak na wiedzę i zdolności autora, niewspółmiernie dodatnim. I ta nadzieja zachęca mnie do podjęcia tej pracy.

Rozdział I.

1. Skrzypce.

Violino, Violon, Geige, Violin*

Chcąc tą książkę możliwie skrócić, będę się zajmował wyłącznie instrumentami powszechnie dzisiaj w orkiestrze używanemi lub przynajmniej rozpowszechnionemi. Cel tej książki, który mimo ~~[illegible]~~ z natury rzeczy teoretycznego ujęcia kwestji, ma być praktycznym, a to zaznajomić czytelnika z aparatem orkiestralnym, zwalnia mnie tak od historycznych refleksji, jak wogóle omawiania instrumentów dzisiaj nie używanych. W dziale instrumentów smyczkowych jednakowoż powstałyby w ten sposób luki w systematyce. Jakkolwiek w orkiestrze spotykamy dzisiaj tylko skrzypce, altówki, wiolonczele i basy, to jest nomenklatura włoska i niemiecka tych instrumentów usprawiedliwi krótki przegląd dawnych instrumentów smyczkowych obecnie zastąpionych (~~z wyjątkiem basu~~) przez instrumenty z rodziny skrzypiec

---

* Z nazw instrumentów w obcych językach przytaczam ~~kolejno~~ zawsze kolejno nazwę włoską, francuską, niemiecką i angielską.

wypadłych. Mniej ciekawe są najnowsze próby ulepszenia rodziny instrumentów smyczkowych, dlatego wspominam też tylko mimochodem o nowych konstrukcjach niemieckich jak: viola alta (Rittera), cellone i violotta. Ten ostatni instrument słyszałem w operze Schillingsa Pfeifertag. Charakter tonu nie wyróżnia się tak daleko, iżby można przyznać temu wynalazkowi jakiekolwiek znaczenie. Ponadto ma być bardzo niewygodny dla grającego. Można więc przypuszczać, że wraz z innemi dotychczasowemi pomysłami ~~do~~ wzbogacenia ~~po-~~ zespołu smyczkowego pójdzie wnet w niepamięć.

Zwracając się do „antenatów" naszych skrzypiec, wiolonczel etc. zwracam uwagę na włoską nazwę skrzypiec, która przeszła do innych romańskich języków, oraz do niemieckiego i angielskiego: Violino. Violino to mała viola. Istotnie, gdy viola jest altówka, przeto łatwy wniosek, że skrzypce powstały ze zmniejszenia altówki. Tymczasem tak bynajmniej nie jest; ~~Wiolin~~ Skrzypce ~~są przodkiem dzisiejszych altówek i wiolonczel, a same~~ powstały z dawnej violi,

instrumentu typowego znowu dla całej rodziny, której już zarzuconych instrumentów (z wyjątkiem basów). I ta dawna viola, powstała z bardziej prymitywnych instrumentów muzycznych, które od IX. a może od VII. wieku były w Europie znane. Rodzina viol dzieliła się na ~~w~~ viola da braccio (braccio = ramię), trzymaną przy ramieniu jak dzisiejsze skrzypce, bardzo zbliżoną do niej viola d'amore, dalej viola da gamba (gamba = ~~kolano~~ noga), a więc trzymaną tak jak dzisiaj wiolonczela, w końcu violone (one = wielka viola), czyli bas tej rodziny. Wszystkie te instrumenty miały po sześć lub siedem strun i służyły raczej do akompa-niamentu akordowego, jak do snucia melodji, gdyż z powodu mało zaokrąglonej podstawki, na środkowych strunach było prawie niemożliwem grać. Ażeby przy-najmniej w najwyższym głosie można było wyko-nać melodję opuszczano najniższą strunę violi i sto-sownie do zmniejszonej ilości strun, zmniejszono te-

i kształt instrumentu, zwanego we Włoszech violetta, we Francji - wedle ilości strun - quinton. Ten kwartet instrumentów smyczkowych (wraz z różnemi pokrewnemi i przejściowemi typami) wyparty został zwolna wszędzie i w miarę rozwoju skrzypiec. Powstały one niewątpliwie przez szereg ulepszeń dokonanych na dawnej violi. Różnią się od niej kształtem pudła rezonansowego, otworów dźwiękowych, mniejszą ilością strun, znaczniejszym wygięciem podstawki itd. To różniczkowanie kształtów viol dokonywało się zwolna, a dokonywali je zapewne ci sami ~~mistrzowie~~ mistrzowie sztuki budowy skrzypiec, którzy je z początkiem XVIII w. doprowadzili do doskonałości, jakiej dzisiaj mimo wielkich usiłowań osiągnąć nie potrafimy. Jednakowoż i przed działalnością tych Amatich, Guarnerich i Stradivarich a to już w XVI w. sposób budowy głębszych instrumentów smyczkowych w kształcie skrzypiec ~~pół~~ był praktykowany, i obok starej violi pojawiała się (wreszcie też i violino (stąd liczne omyłki)) większa altówka zwana viola alta, albo alto; też skromnie jako instrument basowy, jako coś po-

średniego między viola da gamba, a violone: violon-
-cello (mały violone). Dość późno dopiero wywalczy-
ła sobie wiolonczela równorzędne ~~drugorzędne~~ na zawsze stanowisko
obok viola da gamba. Dzisiejsze basy są omal
dawnym violone z małemi różnicami, zbliżającemi
je do instrumentów z rodziny skrzypiec. Jeżeli wspo-
minam nazwę: viola pomposa, to tylko dlatego,
że wynalazcą tego zapomnianego instrumentu był
Jan Sebastjan Bach.

Po tym rzucie historycznym przystąpię do
opisu dzisiejszych skrzypiec, zwracam jednak uwagę,
że możliwości techniczne tego instrumentu są tak ~~[illegible]~~
rozwinięte, że niewątpliwie moje uwagi będą wysoce
niedoskonałe. Kto nie będąc sam skrzypkiem chciałby
komponować na skrzypce z użyciem wysokiej dzi-
siejszej techniki, musi przeprowadzić specjalne studja
i nie może znaleźć wszystkich potrzebnych mu
wiadomości w ramach żadnego ~~tego~~ podręcznika. ~~[illegible]~~ Oma-
wiam (tu) skrzypce jako instrument orkiestralny, a nie

solistyczny; ~~a~~ jeśliby kto chciał, komponując na orkiestrę wymagać od skrzypków techniki wirtuozyjnej, to nie każda orkiestra wykona ~~[illegible]~~ jego utwory. Należy i dzisiaj odróżniać technikę wirtuozów i technikę orkiestralnych skrzypków, chociaż dawniejszy sposób, wyrosły ze stylu kameralnego, pisania tylko pasaży i figur bezwzględnie wykonalnych dla przeciętnych grajków orkiestralnych ustąpił miejsca wprowadzaniu trudności, które dla poszczególnego skrzypka wręcz niewykonalne, w odegraniu przez zespół 10 i 16 pierwszych skrzypków mają oddać pełną intencję kolorystyczną kompozytora. Ale do tego sposobu kompozycji potrzeba genialnego instynktu i genialnej pewności w koncepcji, ~~która~~ jaka (cechowała np. Wagnera, a większości jego naśladowców jest całkiem obcą. Zawsze może się chodzić tylko o kolorystyczne wyniki; ~~a~~ z naciskiem więc przestrzegam przed używaniem często wirtuozyjnych gam, skoków, ~~[illegible]~~ arpedżjów) i podwójnych dźwięków, które właściwy swój sens w wykonaniu przez cały ~~mój~~ zespół w zupeł-

ności zatracają, brzmią dziecinnie, niepoważnie i gło-szą dyletantyzm kompozytora. Tam gdzie wyjątkowo taka żywa figura okaże się potrzebną, lub przynajmniej uzasadnioną, należy ją odpowiednio rozdzielić między skrzypce podzielone na kilka partji. N.p. gdyby w jakiejś programowej kompozycji wypadło komuś koniecznie umieścić w szybkim tempie taką figurę:

Skrzypce

To należałoby ją rozłożyć w następujący sposób:

Skrzypce

przyczem ostatnia ćwiartka taktu mogłaby ewentualnie być wykonana unisono, gdyby chodziło raczej o zaakcen-

łowanie nuty b_3, niż o wyraźne wygranie wszystkich szesnastek. Natomiast fraza

Allegro

Skrzypce

byłaby najlepiej napisana w ten sposób:

Allegro

Skrzypce

Chcąc objaśnić dlaczego w drugim przykładzie tercję c_2–e_2 przydzielamy obu grupom skrzypiec, zaś następne tercje rozdzielamy pomiędzy te grupy, dalej dlaczego końcowy akord może być w ten sposób notowany, wypada nam zapoznać się systematycznie z techniką tego instrumentu.

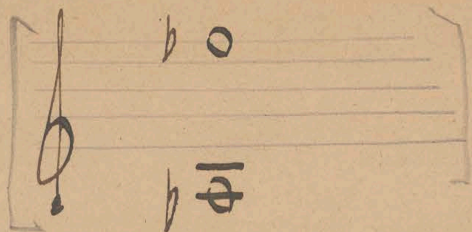
Cztery struny skrzypiec nastrojone są na nuty g, d_1, a_1, e_2

Tony pomiędzy temi nutami i tony od e_2 w górę

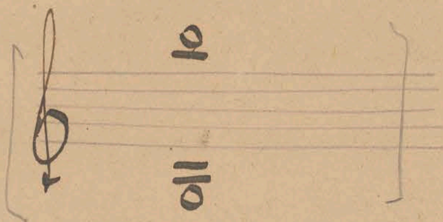
uzyskuje się przez skrócenie danej struny palcami lewej ręki. Sam dźwięk wywołuje się pociągając po strunie włosiem smyczka prowadzonego prawą ręką. Widzimy z tego, że dwie akcje grajka składają się na wywołanie określonego dźwięku: Odpowiednie skrócenie struny i wprowadzenie jej w wibrację smyczkiem. Uwzględniając, że smyczek może równocześnie pociągać po jednej, albo najwyżej dwuch sąsiadujących strunach, otrzymamy następujące podstawowe prawidła techniki skrzypcowej

I. Na jednej strunie możemy wywołać naraz tylko jeden dźwięk.

II. Leżące niżej dwugłosy możemy otrzymać, kombinując dźwięki leżące na dwuch sąsiadujących strunach, uwzględniając jedynie, by odstęp ~~ich~~ tonów nie był tak znaczny, iżby rozciągłość palców lewej ręki nie dozwalała równoczesnego osiągnięcia ich pozycji. W orkiestrze bezwarunkowo nie wychodzi się poza interwał oktawy. Więc dźwięk:



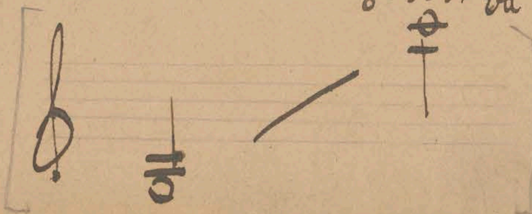
jest nie do osiągnięcia. Natomiast dźwięk



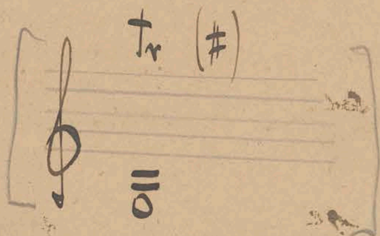
da się pomyśleć, albowiem potrzebujemy wprawdzie dość wysoko sięgnąć na d.-struny, by wywołać dźwięk b_2, natomiast g uzyskujemy przez pociągnięcie smyczkiem po pustej strunie. Z tego wynika prawidło:

III. Jeżeli w dwudźwięku jeden z tonów odpowiada pustej strunie, nie jesteśmy co do położenia tonu na sąsiedniej strunie wogóle skrępowani.

IV. Licząc się z przeciętną techniką skrzypków or-kiestralnych możemy przyjąć, iż z wyjątkiem najtrudniejszych akordów i skoków będą ~~w granicach~~ w granicach



wszystko, co jest instrumentalnie pomyślane, zasadniczo i wykonalne. Trzeba tylko pamiętać, iż na każdej strunie im wyżej, tem bliżej leżą sobie punkty obok siebie, tem drobniejsze zatem dystanse w ruchu palców są potrzebne, a więc tem trudniejsza technika. Tryle od a_3 w górę są wprost niewykonalne, tryl
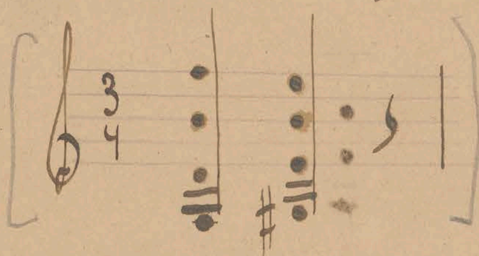


brzmi fatalnie.

Jakkolwiek wiele podwójnych dźwięków da się z łatwością uzyskać, to jednak tylko wyjątkowo należy z tej możności korzystać, a raczej podzielić głosy między dwie grupy skrzypiec, nawet wówczas, gdy sama możliwość wykonania nie ulega kwestji. Jeżeli chodzi o szybkie pasaże i zmiany pozycji lewej ręki to oczywiście nie ma celu wymagać trudnych rzeczy od skrzypków, skoro jest prosty sposób uproszczenia im trudności. Jeżeli zaś chodzi o g4

długie akordowe dźwięki, to i wtedy lepiej jest gło-sy rozdzielić, albowiem smyczek pociągany po dwu strunach nigdy nie może wywołać dźwięku tak szlachetnego, jak w normalnej swej funkcji tj. (wywołując wibrację jednej tylko struny. W powyżej umieszczonym przykładzie tercja na drugiej ćwiartce taktu ma być zaakcentowaną, z charakterem frazy wynika potrzeba pewnej szorstkości w tym akcencie — tu użycie podwójnego dźwięku jest zatem wskazane.

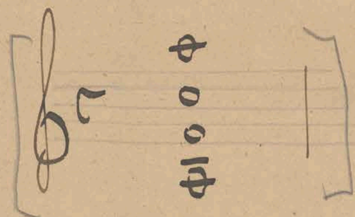
Po kolei wprawiając w ruch wszystkie cztery struny może smyczek wywołać trój- i czterodźwięk. W tym względzie należy pamiętać o następujących prawidłach:

1. Akordy takie w szybkiem tempie, lub jeżeli w ogóle mają być krótko uderzane brzmią bardzo dobrze i pisze się je poprostu np.

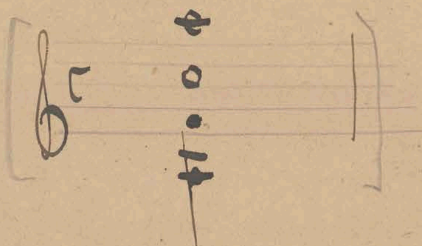


Natomiast jeżeli tempo jest wolne i akord

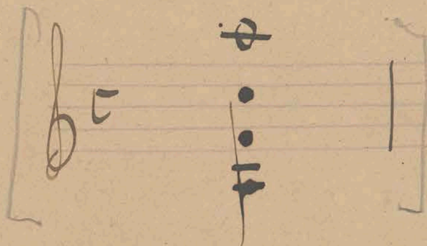
ma być wytrzymany, należy zaznaczyć, które dźwię-
ki mają doznać przetrzymania, gdyż wiadomo,
że smyczek może dłużej równocześnie ciągnąć tylko
po dwóch strunach. A więc nie można pisać po-
prostu



lecz trzeba akord ten ustawić tak:

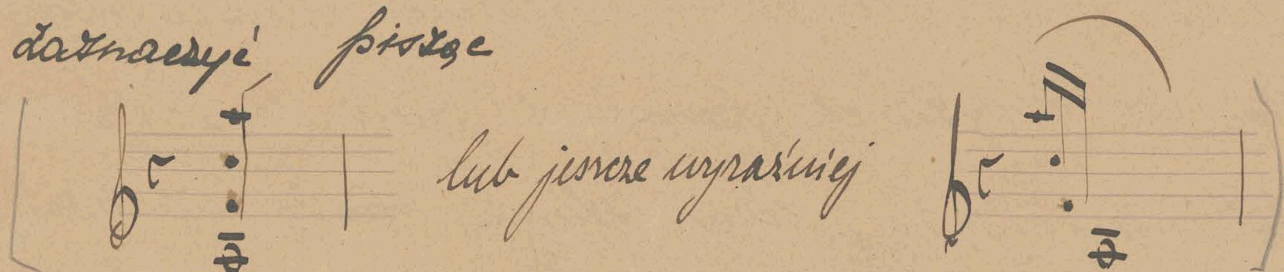


Wówczas smyczek, potrąciwszy o dolne struny i wywołując na nich w połączeniu z funkcją palców lewej ręki tony a i f_1 pozostaje potem na strunach górnych, gdzie tymczasem lewa ręka przygotowała dźwięki c_2 a_2, albo też:



przyczem smyczek potrąca o trzy dolne struny, a pozostaje na najwyższej. Prawie z reguły przyjmu-

Smyczek rusza od g-struny i idzie poprzez d i a do e-struny. Gdyby ktoś chciał koniecznie odwrotnie, (inne kombinacje są niemożliwe), musi to wyraźnie zaznaczyć, pisząc
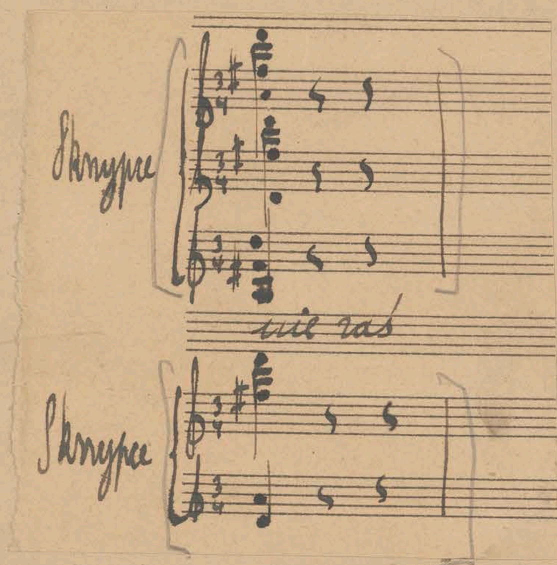


To samo odnosi się i do trójdźwięków.

2. Powiedzieliśmy, że smyczek może dowolnie przejść przez trzy, albo cztery struny, łącząc ich dźwięk w akord. Mogłoby się więc zdawać, że wszystkie akordy, złożone z czterech nut, z których każda leży na innej strunie, są wykonalne. Trzeba jednak pamiętać, że rozpiętość palców lewej ręki, decydujących o wysokości poszczególnych tonów, nie pozwala na zupełną dowolność. Z powodu, że struny różnią się od siebie o kwintę, przeto, nie zapuszczając się zbytnio w górę można przyjąć, że na każdej parze strun, położone są obok siebie dźwięki różniące się o kwintę. Mogą one zatem być wykonane

jednym palcem lewej ręki, kiedy dwie sąsiadujące struny w jednakowej wysokości przyciska do tzw. „gryfu” i przez to równomiernie skraca. Reguła ta jest bezwzględnie pewna tylko do pewnych granic. Zawsze może się zdarzyć, a w wyższych pozycjach niechybnie tak będzie, że interwały na jednej strunie okażą się mniejsze, na sąsiedniej większe, a co za tem idzie tony obok siebie na tych strunach leżące nie będą już brzmieć w czystej kwincie. Można jednak przyjąć, że kwinta jest wygodnym interwałem dla skrzypka. Lepiej jeszcze odpowiada naturalnemu układowi palców na strunach seksta mała, duża, i owszem także septyma mała i duża jest łatwym interwałem, również i oktawa. Lecz o ile septymy i oktawy są zawsze możliwe w dwudźwięku, to w trój i czterodźwiękach lepiej nie używać ich inaczej jak przy użyciu trzech pustych strun. W połączeniu z dwoma kwintami interwał oktawy jest możliwy, lecz zawsze trudny. Najlepsze są dźwięki złożone z kwint i sekst, najgorsze te, w których znajdują

się sekundy, tercje i kwarty. Stanowczo lepiej użyć trójdźwięku, gdzie swoboda dla lewej ręki jest jednak znacznie większa, niż czterodźwięku, jeżeli ten ostatni nie da się uzyskać przez dodanie do trójdźwięku pustej struny. Jeżeliby koniecznie wypadało użyć czterodźwięku pozbawionego pustej struny, to lepiej go rozdzielić na dwie, lub jeszcze lepiej trzy grupy skrzypiec po i to tak:

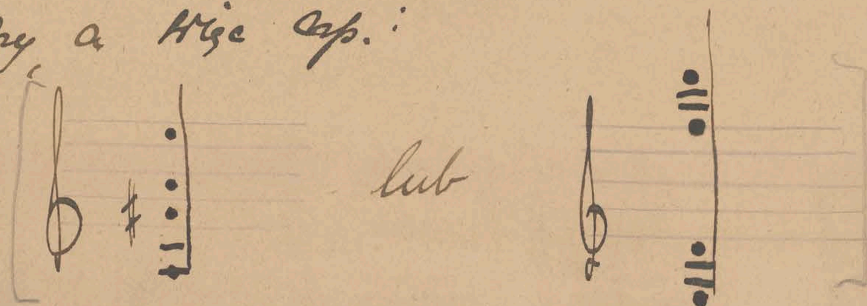


pamiętając,

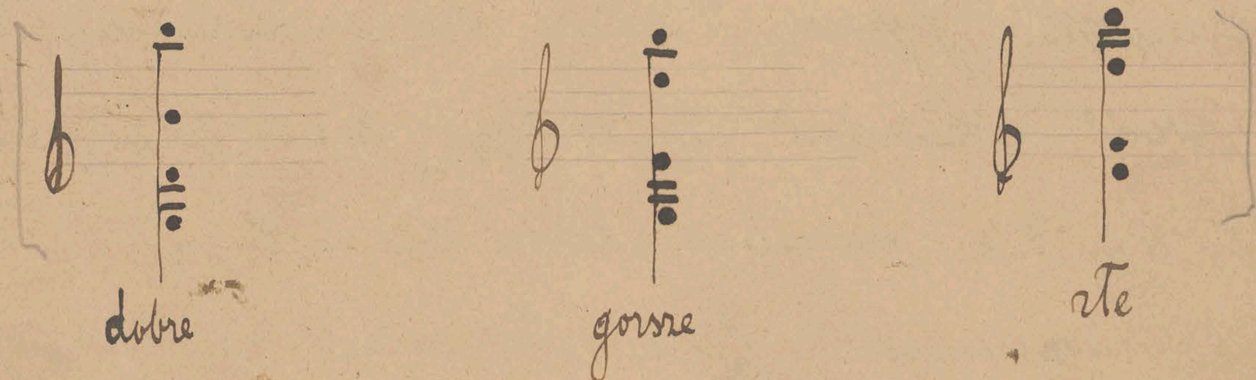
że inny charakter dźwięku otrzymujemy przez skok smyczka poprzez 3 struny, niż za pociągnięciem po dwóch strunach. Zauważając jeszcze, że w orkiestrze tylko dla pewnych celów charakterystyki, a więc w energicznych ustępach, lub celem mocnego uderzenia

myśli muzycznej, takie akordy są wskazane; gdyż o ile chodzi tylko o wypełnienie brzmienia mamy dość najrozmaitszych instrumentów, które to zadanie spełnić mogą; - Streszczam reguły co do trój- i czterodźwięków

1. Najlepsze są trój- i czterodźwięki powstałe przy użyciu dwuch, lub przynajmniej jednej pustej struny a więc np.:



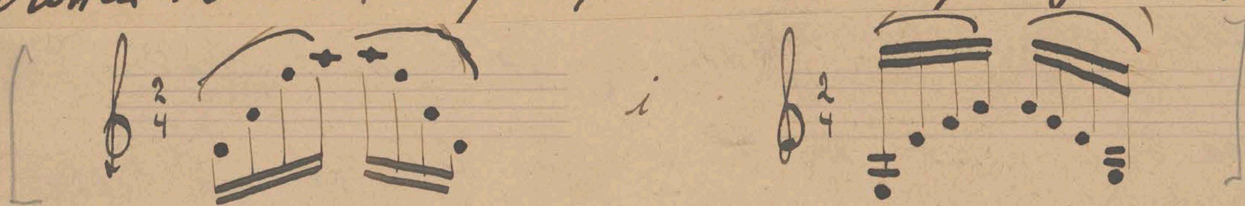
2). Dobre są wogóle trój- i czterodźwięki w których obok pustych strun znajdują się tylko interwały kwinty, seksty, co najwyżej septymy, wyjątkowo i to przy użyciu dwu pustych strun oktawy, a więc:



3. Im wyższa pozycja, tem trudniejsza technika; należy tam także ograniczyć się do najprostszych akordów, zwłaszcza, że wysokie tony na e-strunie brzmią pełno i donośnie, tylko przy bezpośredniej intonacji.

Tu wtrącę uwagę, że wogóle akordy w wysokich pozycjach – pominąwszy już, że są trudne – nie brzmią dobrze. Chociaż oznaczyliśmy objętość skrzypiec na e-strunie aż do c_4, to przecież nie należy sądzić, iżby tem samem na a-strunie można było wymagać objętości aż do f_3, na d-strunie – do b_2. Przeciwnie, gra na środkowych strunach jest dla obu rąk trudniejsza niż na skrajnych, tak iż objętość środkowych strun oznaczymy już bardzo szeroko, jeżeli przyjmiemy, że w akordach można ich używać w obrębie całej oktawy, a więc d_1-d_2 i a_1-a_2.

Wszystko, cośmy mówili o akordach, da się z małemi zmianami zastosować i do arpedżjów. Różnice polegają na tem, że wśród arpedżjów – zwłaszcza w niezbyt szybkiem tempie – można zmieniać pozycje palców, a nawet pozycję całej lewej ręki. To ostatnie jest jednak nietylko niewygodne dla instrumentalisty, lecz psuje też i brzmienie. Możność zmiany pozycji palców umożliwia atoli użycie dwóch tonów na jednej strunie w arpedżjum. Np.:

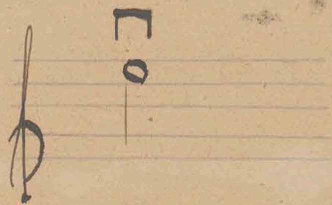


są to zupełnie dobre arpedżja ~~arpegjia~~ ~~[illegible]~~

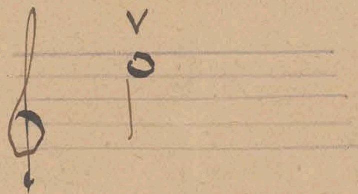
a przykład pierwszy byłby trudny, drugi – niemożliwy jako akord.

Stąd trudności naszego zadania przedstawienia i wytłumaczenia różnych rodzajów pociągnięć smyczka. Dla kogoś, co sam nie miał w ręku instrumentu smyczkowego, nie pozostanie nic innego, jak, chyba komponować na orkiestrę z wykorzystaniem bogatych materiałów osiągalnych różnicowaniem ruchów smyczka, dać sobie ~~wyegzemplifikować, słowami przez~~ objaśnić i pokazać jakie~~gos~~muś (skrzypkowi lub wiolonczeliście) rozmaite, te w grę wchodzące różnice. Gdyż chociaż opiszę je, o ile tylko potrafię, najdokładniej, to jednak niemożliwem jest wyrazić w słowach liczne, tak rozmaite odcienia, jakich nabiera ta sama fraza muzyczna w wykonaniu, gdy się ją zaopatrzy różnemi wskazaniami co do ruchów smyczka. Dodajmy do tego, że nomenklatura nie jest wcale ścisła, lecz istnieją liczne głosy różnych mistrzów i szkół skrzypcowych, nadto że nie ma ustalonej pisowni dla ścisłego oznaczenia każdego ~~jednego~~ (z rozlicznych sposobów ruchu smyczka, a uwypuklimy jeszcze trudności i niechybne niedomagania dalszych uwag.

Pierwsza różnica zachodzi wogóle między pociągnięciem smyczka w dół, albo w górę. W miejscu, przy którym skrzypek trzyma smyczek w palcach, znajduje się żabka umożliwiająca większe lub mniejsze napięcie włosia smyczkowego. Ta część smyczka nazywa się <u>żabką</u>. Otóż jeżeli przystawimy smyczek do struny przy żabce i pociągniemy prawą ręką w dół, tak iż smyczek pociągnie po strunie od żabki ku „końcowi", to ruch taki nazywa się <u>pociągnięciem w dół</u> i oznacza się jak następuje:
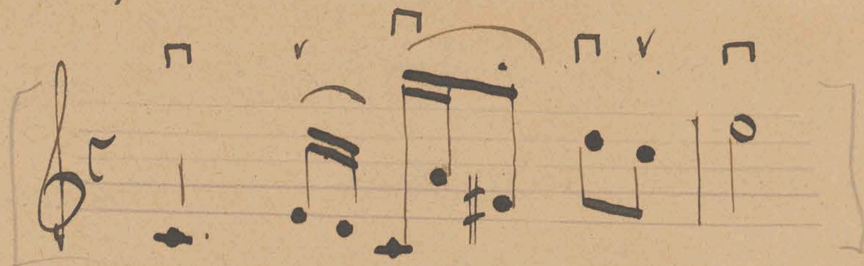


Odwrotny ruch od końca ku żabce nazywa się pociągnięciem w górę, a notuje się go
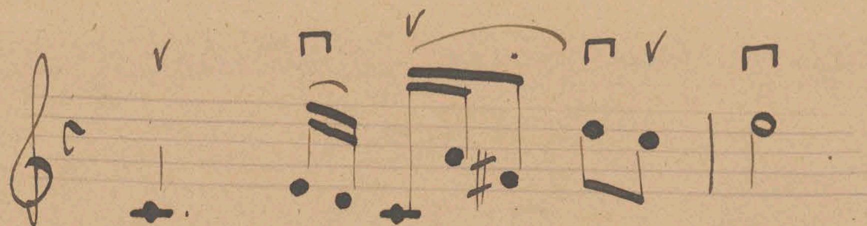


Mimo, że już te różnice w pociągnięciu są

bardzo ważne, to przecież zbyt trudnem byłoby wyłożyć wszystkie kombinacje jakie za sobą pociąga możność oznaczania danej frazy w różny sposób, jak np.



lub też



Chociaż tu pozostaliśmy przy jednakowych łukach dla oznaczenia legata, to zapewniam, że zaznaczone małe różnice w prowadzeniu smyczka spowodują mimo identyczności ostatniej ćwiartki taktu znacznie inny charakter tej frazy w wykonaniu pierwszem, a w wykonaniu drugiem. Prowadzenie smyczka w dół daje pewien akcent;

stąd stara reguła nakazywała poprostu: na silnej części taktu przypada pociągnięcie w dół, na słabej części taktu – pociągnięcie w górę. W powyższym przykładzie pierwszy sposób byłby w znacznej mierze w zgodzie z tą naiwną i całkiem niewystarczającą regułą. (Cóż bowiem, jeśli już ilość poszczególnych ruchów smyczka nie jest współmierna częściom rytmicznym taktu?) Ale już ostatnia ćwiartka wymaga pociągnięcia w dół tak samo jak i trzecia. Jakaż stąd konsekwencja? Oto między trzecią a ostatnią ćwiartką prawa ręka będzie musiała przenieść smyczek nad strunami aby pociągnięcie w dół wykonane w trzeciej ćwiartce, w ostatniej powtórzyć. Tem samem punkt, oznaczający <u>staccato</u> na <u>fis</u>, będzie miał zapewnione precyzyjne wykonanie, nikt go nie przeoczy, wystąpi pewnie i wyraźnie. Drobny ten przykład poucza, że i oznaczanie pociągnięć smyczka może mieć poważne znaczenie dla wyjaśnienia intencji kompozytora. Jeszcze wyraźniej to wystąpi, gdy zapoznamy się ze znaczeniem

łuków i punktów dla techniki smyczka. Ogromnej mnogości wydań, jakie mistrzowskiem zaopatrywaniem frazy temi znakami wszystkie można, wyzbywa się lekkomyślnie ten, kto nie chce sobie (trudu zadać), by i pod tym względem partyturę swą solidnie wykończyć. Coprawda większość kompozytorów ~~kontentowała~~ zadowalniała się zawsze zaznaczeniem łuków i punktów, a pociągnięcia w dół, względnie w górę pozostawiała dowoli uznaniu grajków.

W tym stanie rzeczy opatrywali dyrygenci głosy odpowiedniemi znakami, aby uzyskać jednolitość ruchów smyczków w całej orkiestrze, co dla oka słuchacza było bardzo miłe. Nieraz słyszałem z ust melomanów surową krytykę pewnej orkiestry z tego tytułu, że tej ścisłości, możnaby rzec militarnej, w ruchach smyczków nie przestrzegano. Przeciw temu stanowisku słusznie występuje Ryszard Strauss w jednej uwadze zamieszczonej w jego wydaniu „Instrumentacyi" Berlioza. Zapewne

że znaki ⊓ i V, zamieszczone przez kompozytora ze świadomością celu osiągnięcia pewnej charakterystyki, muszą być przestrzegane. Ale niekoniecznie równość smyków skrzypków jest warunkiem doskonałości orkiestry. Niekiedy stawia się słuszne twierdzenie niedostatecznie umotywowane; zrozumiemy to należycie zapoznawszy się z znaczeniem łuków.

Zasadnicze prawidło postawienia: Nuty objęte łukiem mają być wykonane jednem pociągnięciem smyczka, — w braku łuku na każdą nutę przypada osobne pociągnięcie. Ten ostatni sposób gry bywa przez skrzypków całkiem niewłaściwie zwany staccatem. Wobec tak niewystarczających oznaczeń dla mnogości smyków smyczka nie należy uprzeć się przy ~~jednem~~ jakiemś dowolnem oznaczeniu pewnej pisowni, lecz pamiętać prawidło:

(Szereg nut, niezwiązanych łukiem ani nie zaopatrzonych kropkami wykonuje się w ten sposób, że na każdą nutę przypada jedno pociągnięcie smyczka naprzemian w dół i w górę, bez opuszczenia struny.

O ile więc takich nut można umieścić po sobie dowolną ilość, to łącząc je łukiem a pamiętając że przez to żądamy wykonania ich jednem pociągnięciem, musimy być ostrożniejsi. Albowiem gdybyśmy naprzykład napisali taką frazę:

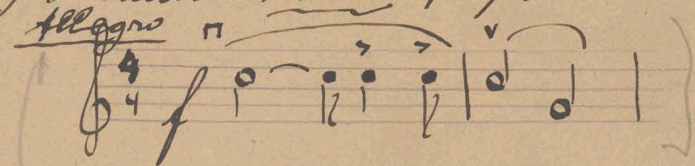
Lento assai

to gdyby skrzypek chciał posłuszny całą ją wygrać jednym pociągnięciem, nie usłyszelibyśmy wcale dźwięku, gdyż długość smyczka, przypadająca na jedną nutę byłaby zbyt znikoma, by mógł wprowadzić strunę w wibrację. W tempie lento łuk mógłby obejmować tylko dwa takty, w tempie andante cztery takty. Umieszczenie jednego łuku, jak w przykładzie miałoby sens, gdyby fraza miała być wykonana prestissimo i to w ff, które wymaga obok silniejszego przyciśnięcia też i intensywniejszego ruchu smyczka. Zostańmy atoli

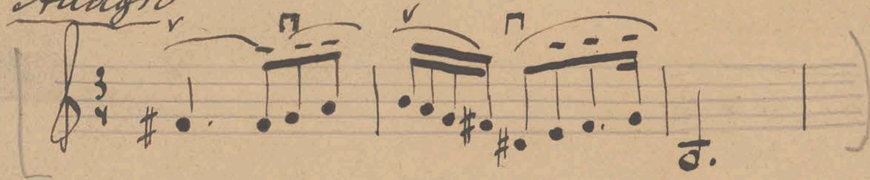
przy naszym przykładzie. Tempo oznaczone jest jako lento assai, a kompozytor chce frazę mieć wykonaną jak najbardziej legato, ktoś mógłby spokojnie położyć łuk tak jak w przykładzie. Po pierwsze postęp techniki skrzypcowej, zapoczątkowany przez Joachima i Ševčika w ostatnich latach leży głównie w tem, że wymaga się od skrzypka, by przejście od pociągnięcia w dół do pociągnięcia w górę i odwrotnie był w stanie przeprowadzić tak łagodnie, żeby nie było słychać zerwania frazy w chwili nawrotu smyczka. A więc i poszczególny skrzypek powinien dzisiaj nasz temat wykonać legato, choćby spotrzebowywał nań ~~najmniej~~ cztery pociągnięcia smyczka. Ponieważ w orkiestrze jeden skrzypek zużyje jedno pociągnięcie na jeden takt, drugi na dwa takty, a inni, idąc za wskaźnikiem łuku, będą się starali możliwie największą ilość nut objąć jednym pociągnięciem. Jakiż będzie rezultat? Taki, że fraza wypadnie cała legato, gdyż w chwilach, gdy jedni, choćby nie dotrzymujący nową techniką skrzypkowie będą ruch

smyczka odrzucać, dzięki w tych miejscach będą dalej ciągnąć tym samym ruchem. Ewentualne dzielenie frazy przez pierwszych – zatarte grą drugich, ale będzie to możliwem tylko jeżeli nie ma tej uniformowej jedności w znakach ⊓ i V w dopisanych głosach. I jak widzimy krytyka niejednolitego smyczkowania może być najniebezpieczniejsza; z te względy też ma Strauss na myśli, żądając pozostawienia pewnej dowolności w ruchach smyczka członkom orkiestry. Nasza reguła będzie więc brzmiała:

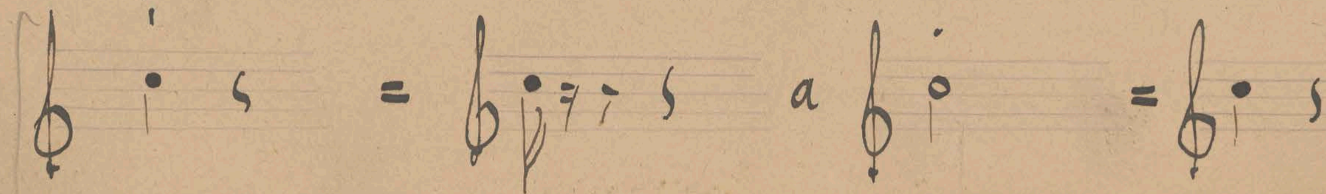
Frazy, które mają być wykonane legato, opatrujemy jednym łukiem, chyba iż łukami chcemy wyraźnie oddzielić wymagane ruchy smyczka; wówczas opatrujemy łukiem nuty mające być wykonane jednem pociągnięciem smyczka. Pod jednym łukiem możemy umieścić akcenty i znaki tenuto, np.



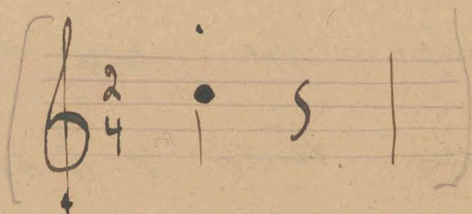
lub



Wedle teoretycznej zasady punkt nad nutą skraca jej wartość o połowę, punkt wydłużony w przecinek o 3/4. np.
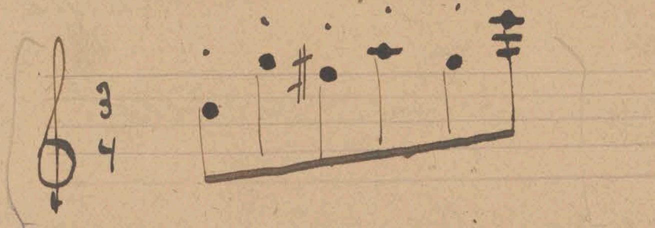


Z powodu niedokładnie ustalonej pisowni na instrumenty smyczkowe musimy ten ustęp przejść szczególnie systematycznie, zwłaszcza że na równi z całokształtem uwag zamieszczonych tu o prowadzeniu smyczka będzie się on odnosić i do altówki i do wiolonczeli. Zapytamy więc, jak skrzypek wykona ton oznaczony: *
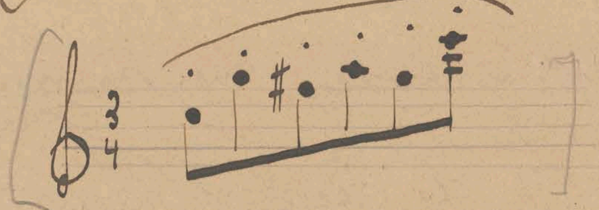


Odpowiedź jest prosta i łatwa; pociągnie smyczkiem po strunie i natychmiast uniesie go w górę, aby dźwięk urwać. Lecz jakże będzie gdy skrzypek będzie musiał wygrać kilka tonów

* z rzędu staccato, np. w figurze:



Wówczas zachodzą bowiem trzy możliwości: albo skrzypek pociągnie przy pierwszym tonie smyczkiem w dół (lub w górę, to na razie jest obojętne), wydobędzie krótki ton $\underline{c_2}$ i podniesie smyczek od struny, a następnie spuści go znowu, wydobędzie tak samo ton $\underline{g_2}$, ciągnąc smyczkiem w tym samym kierunku, potem tak samo $\underline{fis_2}$, $\underline{a_2}$ etc., albo spuściwszy smyczek przy tonie $\underline{g_2}$ pociągnie teraz w odwrotnym kierunku; a gdy tony te, mające trwać krótko wymagają minimalnego ruchu smyczka, przeto ciągnąc nim przy każdej dalszej nucie na przemian w dół i w górę wywoła skrzypek optyczne wrażenie, że smyczek tylko naprzemian dotyka struny i opuszcza ją, a właściwie nie porusza się ani w dół, ani w górę. Rzecz oczywista, że między temi trzema sposobami gry zachodzi różnica,

która się da wytłumaczyć w brzmieniu. Tymczasem w piśmie nie mamy sposobu, aby te dwa rodzaje gry wyróżnić. Nawet pierwszy sposób nie ma ściśle oznaczonej nazwy lecz ~~Wyrażenia d~~ skrzypkowie używają wyrażenia: Staccato volant, Vilacké, staccato Wieniawskiego etc. Mylnie nazywa Riemann staccatem Wieniawskiego notację jak następuje:

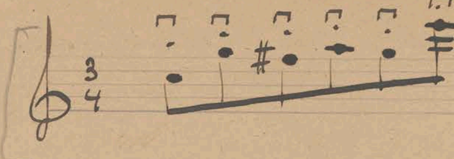


Taka notacja ma to dobre, że wykonanie jej jest dla skrzypka jasno przepisane i stanowi trzeci sposób gry staccato. Niewątpliwie mógłby ktoś zarzucić naszym poprzednim wywodom: Dlaczegóżby smyczek po nucie c_2 miał opuszczać strunę? Wszak zatrzymany na miejscu nie tylko nie pozbawi struny wydobycia dźwięku, lecz ostania

stłumi jeszcze ewentualny podźwięk dalej wibrującej struny. Może zatem nie opuszczać struny, lecz po tonie c_2 zatrzymać się na strunie, powtórnie ciągnąc wydobyć ton g_2, znowu w ten sam sposób powstrzymując się stłumić podźwięk i ciągle w tym samym kierunku ciągnąc bez oddalenia się od struny wygrać całą figurę wyżej napisaną staccato. Zapewne; i właśnie wymagając tego sposobu wykonania znaczymy go punktami i łukiem. Staccato to różnić się będzie zasadniczo od wyżej opisanych trzech ~~rodzajów~~ sposobów właśnie tem, że smyczek zatrzymany w ruchu, a pozostawiony na strunie (będzie) stłumi jej podźwięk i cała nasza figura wypadnie spokojnie, mezza-~~vo~~ blado, bez ognia i połysku.
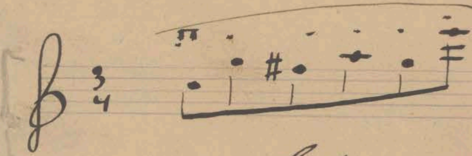
Lecz wróćmy do właściwego staccata, przy którem smyczek opuszcza strunę tak, iż ona silnie zabrzmi, choć właściwe jej pobudzenie do

dźwięku brzmi krótkotrwale a następnie powracając wytworzy analogicznie dalsze tony. Ustalmy też, że mamy na drugi sposób, to jest gdy smyczek pozostaje stale w miejscu, i to albo przy końcu (w miejscach delikatnych, pianissimo) albo w samym środku (wypadki najczęstsze) albo przy żabce (w ustępach o charakterze brutalnym) ustalmy nazwę: Ten sposób staccato nazywa się teraz ogólnie spiccato. Dawniej spiccato oznaczało grę non legato, tj., gdy każdy ton wymagał oddzielnego pociągnięcia smyczka. Ściślej jeszcze można odróżnić spiccato (s.s.) końcem smyczka, saltato środkiem smyczka, martellato przy żabce. Właściwem wirtuozyjnem staccatem jest staccato wykonane przez smyczek odskakujący od struny, lecz następnie dalej w tym samym kierunku ciągnięty. (Nasz pierwszy sposób.) Właściwe wykonanie takiego staccata ruchem smyczka w dół, a więc :
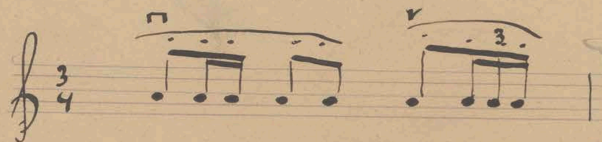


w szybkiem tempie
Jest niezmiernie trudne*, a jego efekt jest raczej optyczny i dla widzów obliczony, gdyż dla ucha przeciętnego słuchacza nie różni się wcale od takiegoż staccata, wykonanego pociągnięciem w górę. Jeden i drugi ~~sposób~~ rodzaj można uważać za ściśle wirtuozyjny i nie należy liczyć na to, by panowie skrzypkowie w orkiestrze grający przeważnie swe partje a vista nań się wysilali. Jeżeli kompozytor wymaga krótkiego, oderwanego a pełno brzmiącego staccata i w tym celu umieści kropki nad nutami (a ponadto jeszcze przeważnie uwagę saltando), może być pewien, że jego figura zostanie wykonana spiccato, i to wedle ściślejszej naszej nomenklatury saltato (spiccato (s.s.)). Jeżeli chce uzyskać niechaj dodaś a punta d'arco (końcem smyczka),

* (w niezbyt szybkiem tempie oczywiście!)
Chcąc w orkiestrze uzyskać ten sposób ciągnięcia smyczka notują niektórzy kompozytorowie



lub



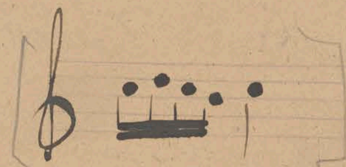
dopisując ściśle wyraźnie saltando, mit springendem Bogen i t.p. Teoretycznie może trochę dowolny jest ten sposób każdemu grajkowi zrozumiałym i dlatego może być w praktyce zaleconym.

Jeżeli wymaga martellata niechaj dopisze „przy żabce" (Am Frosch, au talon). (Powracając potem do szybkiego prowadzenia smyczka najlepiej zaznaczyć „nat.") Reasumując krótko rozróżniliśmy następujące rodzaje pociągnięć smyczka:

I. Legato, kilka nut na jedno pociągnięcie:



II. Non legato, każda nuta wymaga osobnego pociągnięcia:



III. Staccato-legato (portamento), smyczek robi jeden ruch na całą figurę w dół albo w górę, lecz przystaje po każdej krótko zaintonowanej nucie, tłumiąc przez to podźwięk struny:



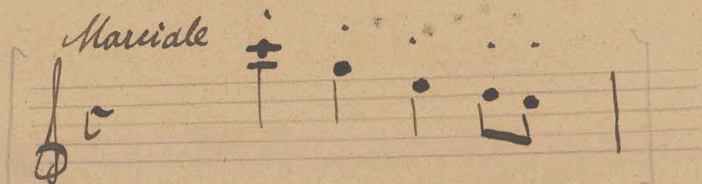
IV. Smyczek odskakuje po każdej nucie od struny:



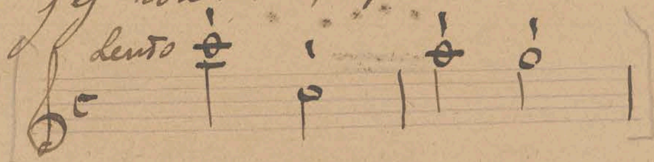
a to bądź we właściwy tylko wirtuozom sposób, nie zmieniając kierunku ruchu w górę lub (bardzo rzadko) w dół, i wywołując przez to szereg tonów niespojonych ze sobą, a równo błyszczących jak

sznur pereł, bądź to skacząc niejako na miejscu (spiccato). Dla zupełnej pewności wypełnienia skaczącego ruchu smyczka jest wskazanem przy tej notacji jak i w przytoczonej poprzednio w uwadze dopisać „saltando"

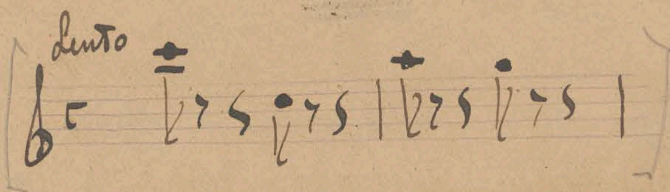
V. Jeżeli punkty skracające nuty o połowę przypadają w wolnem tempie, to ruch smyczka będzie jakby skombinowanym z non legato i spiccato, a mianowicie smyczek przeciągnie dłuższym ruchem po strunie, ale przed powrotnym ruchem, mającym wywołać następny ton ją opuści, np.



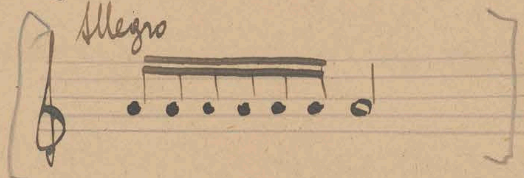
Ten sposób pociągnięcia zowiemy słusznie: Grand détaché porté, wielkie staccato, unoszące się niejako nad instrumentem. To samo – wrecz jasna – ma zastosowanie przy jeszcze wolniejszem tempie, względnie nutach o dłuższych wartościach, zaopatrzonych wydłużonym znakiem staccato, skracającym nutę o 3/4 jej wartości, np.
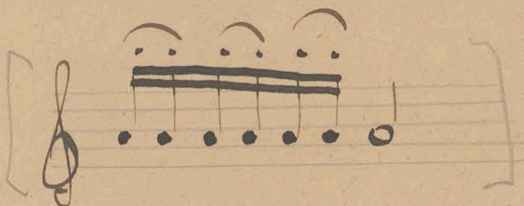


co w wykonaniu równa się:



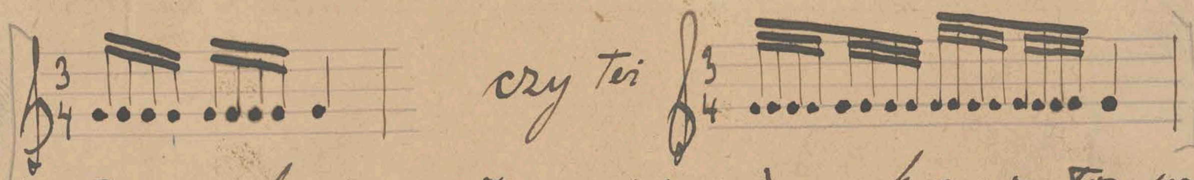
Przystępujemy teraz do tremola. Jeżeli napiszemy taką figurę:



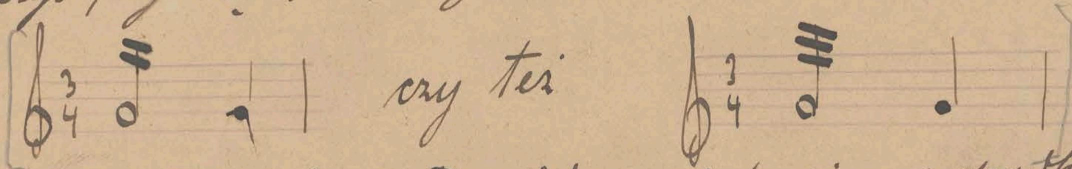
to oczywiście spodziewamy się, że sekstole wykona skrzypek, robiąc sześć drobnych pociągnięć smyczka tam i napowrót. Kompozytorowi może to być dość obojętnem, że przeważna część skrzypków (a taksamo altowiolistów i wiolonczelistów) wykona tę figurę, jakby była napisana:



Natomiast nie powinno mu być obojętnem, czy w tempie np. Allegretto-tremolo będzie wykonane:

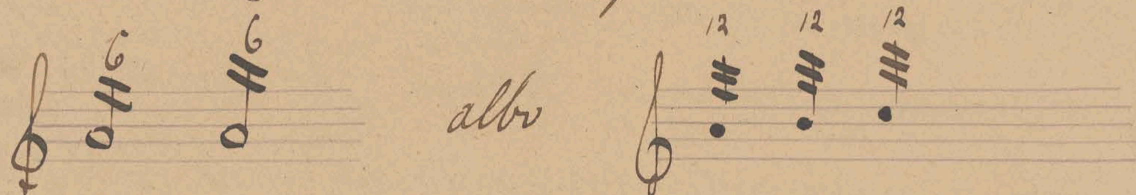


A właśnie bardzo często niedoświadczeni kompozytorowie nie liczą się z tem dostatecznie, że przy skróconej pisowni, jakiej się na oznaczenie tremola używa, trzeba dokładnie oznaczyć, czy żąda się wykonania:



Że charakter tremola jest w jednym i drugim wypadku całkiem odmienny, widać na pierwszy rzut oka, raz nieco sztywny, raz

wzburzony, namiętny. Kompozytor umi dokładnie rozważyć, jaka ilość nut na jedną część taktu nu jest dla wywołania zamierzonego wrażenia potrzebna. Nieraz okaże się wskazane pisownie:



Gdy tremolo wtedy najintensywniej wyraża niepewność, oczekiwanie, zniecierpliwienie itp., ~~jeżeli~~ gdy cały chór instrumentów smyczkowych (ewentualnie bez ociężałych basów) w ten sposób się odzywa, przeto zachodzi kwestya, jak notować takie tremolo kwartetu smyczków, czy

I. Skrzypce

II. Skrzypce

Altówki

Wiolonczele

czy też

Najpierw atoli zauważam, że w tym przykładzie chodzi mi tylko o unaocznienie dwóch sposobów notacyi; muzycznie przykład ten jest zły, gdyż Tremolo na jednej strunie, gdy jeden z dźwięków leży na pustej strunie, jest technicznie ułomne, co zawsze pociąga za sobą też i twardość brzmienia, o czem należy pamiętać. Pozatem różnica między temi dwoma sposobami notacyi polega – poza większą pełnią brzmienia przy drugim sposobie – co do zasadniczego charakteru na tem, iż to drugie Tremolo jest bardziej uroczyste, ~~pierwsze zaś~~ posiada więcej nacisku, ale za to mniej cech ~~wzbu~~ wzburzenia i skupionej namiętności, co pierwsze. Gdyby w drugim przykładzie zastosować przez dodanie łuków legato, otrzymamy figurę, która znakomicie się nadaje do ilustracyi płynnej ciągłości jakichś dźwięków przyrody, szumu lasu czy szmeru strumyka, oczywiście w odpowiedniej harmonicznej formie, a więc zwłaszcza w sekwencyach akordów septymowych zwiększonych i ich przewrotów. Wspaniałe przykłady znajdujemy w partyturach Wagnerowskich Pierścienia* i Trystana i Izoldy.

*

Przytem bardzo często spotykamy przepis sul ~~ponti~~ ~~cello~~ ponticello, wzgl. am Steg, tj. przy podstawce. Ton skrzypiec przy pociągnięciu smyczka bliżej podstawki staje się mianowicie bardziej szorstki, co niekiedy w tremolo jest właśnie zamiarem kompozytora. Rzecz jasna, że wobec tego nie spotyka się tego przepisu w kantylenie. Naodwrót atoli pociągnięcie smyczka „nad gryfem" stosowane bywa nietylko w ustępach łagodnych fraz melodyjnych, lecz i w tremolach, mianowicie wówczas, gdy charakter ich ma być raczej tajemniczy, mistyczny, względnie ilustrować tłumiony niepokój, wyczekiwanie lub wreszcie wogóle tylko służyć jako szmer ~~[illegible]~~ akompaniamentu. I tu powrót do normalnego prowadzenia smyczka po ustępach „przy podstawce", względnie „nad gryfem" wskazujemy znakiem „nat."

Zasadniczo używa się tremola tylko w niższych pozycjach skrzypiec, na g- i d-strunie, już rzadziej na a-strunie. W tych najniższych pozycjach bywa tremolo często stosowane i w podwójnych dźwiękach, przez co nabiera wstrząsającego wyrazu dla sytuacji o wielkiem napięciu dramatycznem, szczególnie wykonane „przy podstawce". Następne wyższe pozycje nie nadają się do takiej instrumentacji; dopiero kilkakrotnie podzielone głosy skrzypiec w ~~[illegible]~~ wysokich pozycjach nabierają znów w tremolo interesującego wyrazu czegoś eterycznego, tajemniczego, nadzmysłowego. Piękne i wymowne w takim kontraście użycie tych środków, zwłaszcza tremola ~~spotykamy~~ ~~[illegible]~~ spotykamy w I. akcie Walkiryi. Przy wspaniałym wybuchu Zygmunta: „Wälse, Wälse" drży cały kwintet

instrumentów smyczkowych w niskim <u>Tremolo</u>

I. Skrzypce

II. Skrzypce

Altówki

NB

Wiolonczele

Kontrabasy

NB. Niewygodna ustawa.

Gdy zaś następnie promień światła wskazuje miejsce, w którem bohater ma znaleźć zbawczy miecz, odzywają się kojąco ~~Fagoty~~ ~~skrzypce Tremolujące oparte o~~ i nadziejnie skrzypce z miękką harmonją instrumentów dętych drewnianych."

2 Flety
2 Oboje
2 Klarnety (B)
I. Skrzypce podzielone
II. Skrzypce podzielone

Podczas kiedy <u>tremolo</u> pierwszego z tych przykładów jest oczywiście tylko na dwóch strunach wykonalne, a na trzech niemożliwe, to <u>tremolo</u> drugiego rodzaju rozpięte na trzy i cztery struny staje się <u>arpeggiandem</u>, które w tem użyciu jest również wspaniałym środkiem kolorystycznym orkiestry np.:

Allegretto

I. Skrzypce

II. Skrzypce

Altówki

Wiolonczele

Gdy struny ~~skrzypcowe~~ instrumentów smyczkowych mają tę właściwość, że kilkakrotnie zręcz pobudzane do wydania tego samego dźwięku, nadają mu wielką intensywność brzmienia i głębię kolorytu, przeto i melodyę prowadzoną np. w skrzypcach możemy notować tremolando, chociaż cała jej zaśli-wość artystowić. Z tego dzisiaj już trochę zdyskredytowanego sposobu „samopomocy" melodyi uczynił wspaniały użytek Wagner. Zwłaszcza nierównanie odzywają się przy śmierci Izoldy — II. skrzypce tremolando

podczas kiedy I. skrzypce wyśpiewują tę cudowną melodyę legato

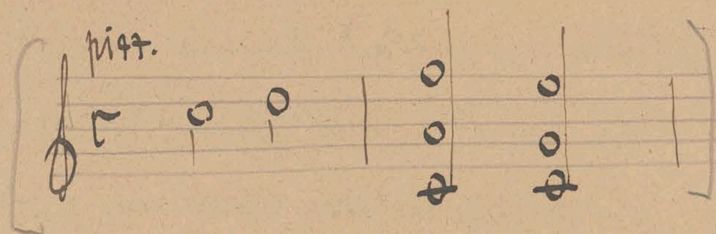
Łącząc w ten sposób namiętność i słodycz wyrazu w niezrównanie wzniosły symbol śmierci miłosnej.
Wspaniałe użycie tremola całego chóru instrumentów smyczkowych w połączeniu z prowadzeniem melodji tremolando znajdujemy w tej samej scenie:

I. Skrzypce
II. Skrzypce
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy
pp

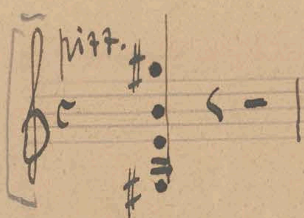
Przy tego rodzaju instrumentacji należy zawsze o tem pamiętać, by ~~przepisać~~ ściśle przepisać właściwą szybkość tremola. Jak widzimy w ostatnim przykładzie żąda Wagner 32-ek, a poprzednio — triolek szesnastkowych. Powierzchownością ~~w~~ notacji w tym względzie może sobie kompozytor wiele efektu

zepsuć. Ostatni przykład pouczający – o czem już tu wspomnieć warto –, że pisząc na orkiestrę nie przestrzega się bezwzględnie tak zw. „ortografji muzycznej", któraby w całości partytury i tak nie była konsekwentnie do przeprowadzenia, bez owszem, unika się wedle możności podwójnych krzyżyków i podwójnych bemoli, bo te znaki powodują liczne pomyłki w ~~ff~~ rozpisanych głosach, a nadto są przedmiotem żywej niechęci instrumentalistów.

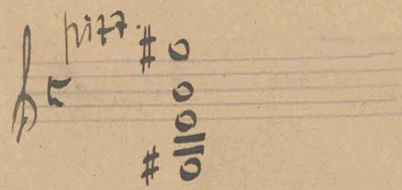
Oprócz smyczka może skrzypek celem wywołania dźwięku struny posługiwać się palcami prawej ręki, a mianowicie szarpiąc niemi strunę jak ~~przy~~ na gitarze lub harfie. Wówczas ~~te skrzypce~~ wydają skrzypce dźwięk krótki, urwany, który jednakowoż w masie skrzypiec ma szczególny wdzięk i – zwłaszcza niespodziewanie użyty – może wywołać znakomite wrażenie. Nigdy nie osiąga się tym sposobem gry, zwanym <u>pizzicato</u> znacznego *f*. Rodzaj szarpnięcia struny nie wpływa prawie całkiem na siłę tonu, a instrumentaliści uzyskują różnicę ~~[illegible]~~ *f* i *p* szarpiąc struny dalej – względnie – bliżej podstawki. Jeżeli się chce uzyskać stosunkowo silny dźwięk <u>pizzicata</u>, przypominający w rodzaju dźwięku harfy lub fortepianu, należy notować jak następuje:



Wówczas skrzypek wytrzymuje palce lewej ręki tak długo na strunach, jak długo nuta wypisana wskazuje, i struna – chociaż krótko szarpnięta – drgający pozostając w tym samym stroju dłużej i pełniej. Jest wielu kompozytorów nie zastanawiających się nad tem, że między ~~pizz~~ akordem napisanym



a napisanym



zachodzi znaczna różnica brzmienia już w solo, a cóż dopiero w orkiestrze. Niestety technika pizzicata jest u większości skrzypków mało rozwinięta. ~~Zbyt~~ szybkich pasaży pisać więc nie należy w tej technice. Piękny ten sposób instrumentacji wykorzystywali już w pełni dawni mistrzowie. W symfonii B-dur Beethovena znajdujemy w Adagiu nadzwyczaj natchnione jego użycie ~~pizzicata~~, zaś w scherzu c-moll symfonii wymaga Beethoven jak na owe czasy wcale pokaźnej techniki pizzicata. Z nowszej muzyki cytuję jako ślicznej przykład

Druga część h-moll symfonii Czajkowskiego; ~~to~~ są w rytmie 5/4 kontrapunktowane ~~jest~~ (cudownie wzmaczonej melodyi w czwórkach – ósemkowe pasaże pizzicatów skrzypiec; to ~~jest~~ istny klejnocik, ten pomysł instrumentalny.

Jak z akustyki wiadomo – struna skrócona do połowy, 1/3, 1/4 itd. swej długości wydaje ton oktawy, duodecymy, drugiej oktawy itd. Innemi słowy szybkość fal głosowych stoi w ~~prost odwrotnym~~ stosunku wprost odwrotnym do długości struny. Inne zaś prawo akustyczne stwierdza, że struna lekko dotknięta w pewnym punkcie (np. palcem), nie mogąc drgać w tak utworzonym „węźle", dzieli się ~~pobudzona~~ wprowadzona w wibracyę – sama ze siebie na pewną ilość części ~~odpowiadających~~ odpowiednio do najkrótszego swobodnie wibrującego jej odcinka, a więc wibruje cała, ale z szybkością właściwą długości struny między najbliższymi sobie węzłami. Struna dotknięta lekko palcem w połowie drga więc w dwóch podwójnie i wydaje dźwięk oktawy, ~~taksamo~~ dotknięta w 1/3, 1/4, 2/5, 4/5 itd. swej długości wytwarza cały szereg węzłów drgnień i wydaje dźwięk duodecymy, ~~duo~~ drugiej (tercji drugiej oktawy) oktawy itd.

Brzmienia ~~tych~~ różnią się wielce te dźwięki ~~jest~~ ~~cichem~~ ~~odmienne~~ od ~~brzmienia~~ powstałych przez skróceniem struny, za pomocą którego uzyskujemy zwykle zasadnicze dźwięki,

gdyż skrócenie równa się w rezultacie zaintonowaniu nowej krótszej struny. Przy lekkiem zaś dotknięciu drga cała struna lecz w odpowiednich krótszych częściach. Akustycznie rzecz biorąc otrzymujemy w ten sposób brzmienie samych alikwotów zasadniczego dźwięku. Tak uzyskane alikwoty mają dziwnie gwizdzący, lecz słodki, łagodny charakter i dla pokrewieństwa swej barwy z dźwiękiem instrumentu dętego z rodziny fletów, zwanego „flageolet", używają się tonami <u>fladżjoletowymi</u>, lub krótko <u>fladżjoletami</u>. Na strunach skrzypiec najbardziej używane są fladżjolety:

8va

na e-strunie

8va

8va
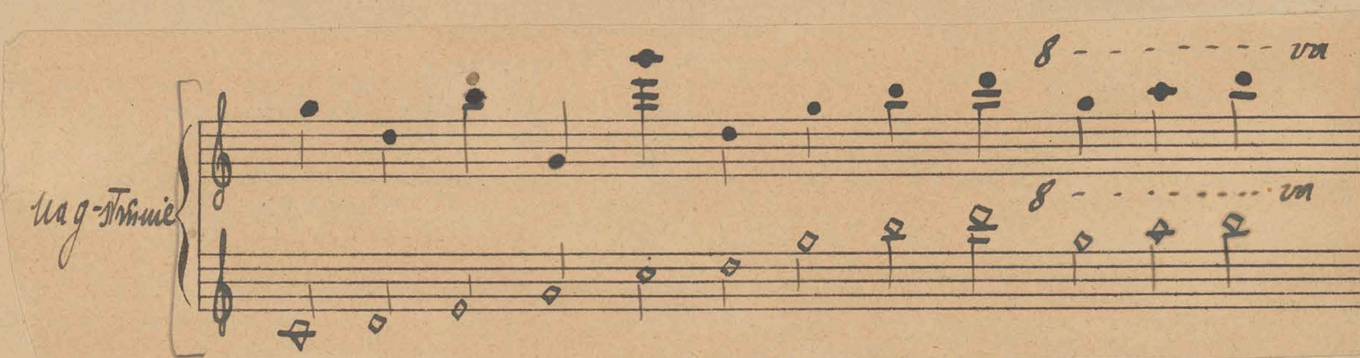
na a-strunie

8va

8va

na d-strunie

8va



przyczem nuty kwadratowe na dolnej linijce oznaczają miejsce lekkiego dotknięcia struny, ćwierćnuty na górnej linijce – uzyskany ton fladżjoletowy. Kombinując to zestawienie z tem, co przedtem mówiliśmy o technice skrzypcowej może każdy czytelnik łatwo wywnioskować, że są możliwe i podwójne fladżjolety, a także akordy i arpeggja fladżjoletowe. W orkiestrze nie używa się tych możliwości nigdy. Fladżjolet zależy w wysokim stopniu od jakości struny; na lichej strunie i znakomity skrzypek czystego, dźwięcznego fladżjoletu nie uzyska. Wszelkie zatem kumu~~low~~lowanie trudności w fladżjoletach jest bezsensownem; jeżeli już kompozytorowi

dyktuje fantazya nieuniknione użycie akordu w fladżoletach, to niechże podzieli skrzypce na grupy i nie żąda od grajków orkiestralnych wirtuozeryi, w tym wypadku nawet niewdzięcznej. Zanim dalej się zajmę fladżoletami chcę zwrócić uwagę, że z tego nadzwyczajnego i uderzającego efektu dźwiękowego należy – jak i z innych takich specyałów orkiestralnych – czynić jaknajskromniejszy użytek, zachowując je sobie dla ustępów, w których sceny, eteryczny dźwięk tonów fladżoletowych jest właściwym środkiem wyrazu dla danego pomysłu muzycznego. Wygrywanie jakiejś taniej melodyi w fladżoletach jak wogóle banalne użycie ich ~~zezwala kompozytorowi możność osiągnięcia szczególnie nieużytych efektów w potrzebnej~~ jest poprostu estetycznem „nadużyciem". Jakiż natomiast niezwykły efekt wywoła kompozytor oszczędnie operujący tym środkiem, wprowadzając w jakimś kulminacyjnym a nastrojowo właściwym momencie to najpiękniejsze użycie fladżoletów, mianowicie w długich leżących harmoniach!

Przystępuję do drugiej grupy fladżoletów, zwanych

flażoletami „sztucznemi.” Nazwa cokolwiek niewłaściwa. Są one równie „naturalne” jak i pierwsze, tj. polegają na tem samem prawie ~~przy~~ fizykalnem, a wyszukujemy je identycznie „sztucznym” sposobem. Przypomnijmy sobie tylko zasadę: Struna lekko dotknięta ~~tworzy tako ilość odstnienia drgających części~~ wibruje w ułamkowych częściach zależnie od punktu ~~utworzonego~~ położenia tak ~~[illegible]~~ węzła drgnień. Jeżeli długość struny jest S, ilość drgnień odpowiadająca tej długości n, to przy dotknięciu jej w punkcie $\frac{S}{x}$ ~~[illegible]~~ dzielimy ją na x drgających części, a przy pobudzeniu jej do dźwięku zabrzmi ~~alit~~ ton harmoniczny o n·x ilości drgnień. Więc np. dotykając strunę nastrojoną na e_2 w połowie jej długości, w trzech czwartych etc., wyszukujemy dźwięk e_3, e_4. Cóż będzie, jeżeli strunę przez skrócenie nastroimy na f_2 lub fis_2? Oczywiście w połowie tak skróconej struny znajdzie się flażolet f_3, fis_3 etc. Jeżeli zatem pierwszym* palcem lewej ręki skrócimy strunę, ~~na~~ to dalszymi palcami — naturalnie w granicach fizycznej możliwości — wyszukujemy flażjolety ~~analogicznie~~ ~~[illegible]~~ ~~naturalnym~~ jak powyżej zestawione, lecz

---

* W technice instrumentów smyczkowych pierwszym palcem nazywa się wskazujący, drugim środni itd., zaś duży palec ~~nie jest... ponadliczbowym i zwie się dużym palcem bo jako~~ nie mogąc być używanym do ~~[illegible]~~ skracania strun jest... ponadliczbowym.

w odniesieniu do dźwięku zasadniczego powstałego ze skrócenia struny pierwszym palcem. Te fladżjolety wywołane na strunach skróconych nazywają się ogólnie „sztucznemi". Jako prawidło ich użycia należy pamiętać: Dobre i wygodne są fladżjolety powstałe przez dotknięcie kwinty, a zwłaszcza kwarty powyżej tonu wydobytego skróceniem struny pierwszym palcem. Jeżeli dotykając miejsce kwint pustych strun otrzymywaliśmy fladżjolet duodecymy, to jasnem jest, że fladżjolet wytworzony w ten sposób:

czwarty palec dotyka struny
pierwszy palec skraca strunę



brzmieć będzie



Analogicznie skonstatujemy, że fladżjolet wywołany dotknięciem kwarty da dźwięk drugiej oktawy tonu w miejscu którego spoczywa pierwszy palec. W ten sposób otrzymujemy całą gamę chromatyczną fladżjoletów od d_2 w górę.

Co do fladżjoletów wyskanych dotknięciem małej i dużej tercji, dużej sekundy i oktawy, to zechce sobie czytelnik na

podstawie zestawienia naturalnych fladżjoletów uzmysłowić; że w rachubę wchodziłyby tylko dwa ostatnie rodzaje fladżjoletów, dające dźwięk dwiej tercyi w drugiej oktawie, względnie oktawy zasadniczego (tj. skróceniem struny wyrzkanego) tonu. Dłużej nad temi fladżjoletami nie chcę się rozwodzić, gdyż odradzam używania ich. W fladżjoletach naturalnych oraz powstałych przez dotknięcie kwarty i kwinty skróconych strun, mamy komplet tonów fladżjoletowych i nie potrzebujemy uciekać się do ~~tr~~ wysoce niepewnych fladżjoletów z dotknięcia tercyi ~~lub~~ ~~tr~~ oraz) niewygodnych lub wprost bardzo trudnych powstających z dotknięcia ~~sekst~~ dwiej sekxty czy oktawy. Inna rzecz, gdyby ktoś potrzebował fladżjoletów ~~wiele~~ poniżej d_2 i gdyby go użył przedziwnie słodki ich dźwięk, podobny do fletu lub stłumionej trąbki; wówczas musi się uciec do oktawowych fladżjoletów, które na g-strunie są poprzez całą oktawę do osiągnięcia:

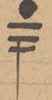
sul g

brzmiąc

W solistycznych kompozycyach spotyka się przeważnie notacyę fladżjoletów w ten sposób:




Istotnie niedorzeczna notacya! Mimo to radzę w partyturach notować tylko ton flażoletowy, zaznaczając ten jego charakter kółeczkiem nad nutą, jak już to w naszych wzorach czyniliśmy, a więc




a pozostawiając skrzypkom do woli sposób wydobywania flażoletu. Inaczej partytura może się stać nie do odcyfrowania.

Tłumiki (<u>sordino</u>, <u>Dämpfer</u>) są to małe przyrządy z drzewa, lub kauczuku (gorsze z metalu) które się nasadza na podstawkę. Tłumiące ton działanie ich polega na utrudnieniu przenoszenia drgnień struny przez podstawkę na pudło rezonansowe. Przez to ton traci na rezonansie i staje się przytłumiony, trochę płaczliwy. Możność użycia tego efektu jest bardzo szeroka, trzeba tylko przed poleceniem „<u>con sordino</u>" zamieścić odpowiednią ilość pauz, żeby skrzypkowie mieli czas tłumik-

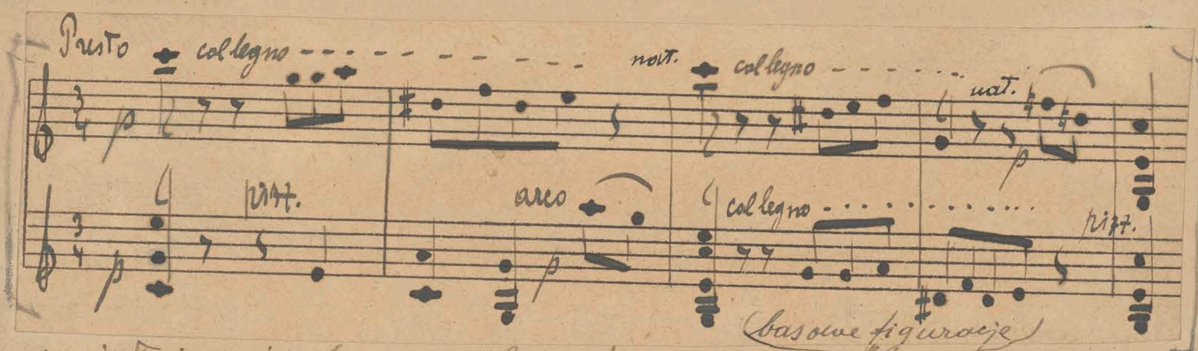
nastroić, co wymaga mniej więcej 15 sekund czasu. Na zdjęcie tłumików (senza sordino) wystarczy zupełnie czas 5 sekund. Tłumików nie należy używać do osłabiania dźwięku, zmieniają one bowiem zasadniczo barwę dźwięku, a więc tem samem użycie ich winno służyć do celów charakterystycznych. Oczywiście z powodu, iż ton jest stłumiony, wywołują tłumiki w pianissimo wrażenie czegoś ~~wysoce~~ szczególnie tajemniczego, rzewnego, przejmującego, ale na tem nie wyczerpuje się ich użyteczność. Wysokie akordy w stłumionym chórze instrumentów smyczkowych mają wprost ~~nadziemski~~ jakiś ~~A~~ charakter. Szybkie pasaże stłumionych skrzypiec brzmią jak szelest wiatru, ~~sprowadzają~~ niesłychanie wiotko i eterycznie. Przepiękne użycie tego efektu znajduje się w pierwszym akcie opery Pfitznera ~~D. W.~~ Die Rose vom Liebesgarten, gdzie szum drzew, szmer potoka wytryskującego ze źródła, tajemnicze wnętrze lasu dziewiczego, zamieszkanego przez koboldy i nimfy, całe to bogate, a zestrojone życie dźwięków natury odmalowuje Pfitzner molowymi pasaży-

kami z chromatycznemi nutami przejściowemi stłumionych skrzypiec, podczas kiedy klarnety, oboje i rogi wyśpiewują uczucia budzące się w człowieku zdolnym wznieść się w tę bajeczną harmonję przyrody.

Jeżeli potrzebujemy efektu nagłego przejścia od dźwięków stłumionych do naturalnych, lub odwrotnie, wówczas dzielimy skrzypce na grupy i podczas gdy pierwsza dalej gra, dajemy drugiej pauzę zezwalające na nasadzenie lub zdjęcie tłumików. Niekiedy dobre jest przepisać ~~potrzebnem i owocnem polecić tylko części instrumentów smyczkowych~~ użycie tłumików, bądź ~~to~~ samym tylko skrzypcom, bądź wyłącznie altówkom, lub samym wiolonczelom, albo nawet połowie skrzypiec względnie połowie altówek etc. Max Reger w swej Serenadzie Op. 95 podzielił orkiestrę smyczkową od A do Z na dwa chóry; jeden z tłumikami, drugi grający bez tłumików.

Przy skrzypcach, a już rzadziej altówkach i wiolonczelach używa się niekiedy szczególnie fre-

pującego efektu, jakim jest uderzanie strun drzewcem smyczka (col legno). Oczywiście o jakimś legato przy tego rodzaju pobudzaniu dźwięku mowy być nie może, gdyż drzewce uderza krótko o strunę jak młotek. Dlatego też takie tamane, trójgłosowe akordy, wymagane przez Wagnera w Zygfrydzie nie brzmią dobrze, notomiast dwudźwięki mogą mieć zastosowanie. Ten wysoce niezamowity sposób instrumentacji, usprawiedliwiony tylko w całkiem wyjątkowych wypadkach, a wywołujący wrażenie jakgdyby trzasku ognia znaczyłem w partyturze jak następuje:



Niezmiernie tajemniczo brzmią silnie dyssonansowe ~~[illegible]~~ wiolonczel, a już chyba najładniej kontrabasów notowane col legno.

Co do roli skrzypiec w orkiestrze to trudno mi, omówiwszy ten jeden instrument wytłumaczyć jego dominujące w niej znaczenie. Lecz właśnie mi to

Zadanie pewność, że mogę apelować do doświadczeń koncertowych czytelnika. Skrzypce są rzeczywiście pierwszym i najważniejszym instrumentem orkiestry. Od Haydna do Straussa wszyscy kompozytorowie powierzali i powierzają skrzypcom w orkiestrze główną rolę. Niema chyba w literaturze muzycznej wielkiej i szerokiej melodji, którąby – chociaż może początkowo powierzona innym instrumentom – w chwili najwyższego swego lotu, gdy ma w całej pełni zabłysnąć, nie była śpiewaną przez skrzypce. Chociaż może najbardziej wyrównane w brzmieniu, a przez to nie dające specjalnych efektów poszczególnych rejestrów swej skali są skrzypce przecież użyteczne od najniższych swych pozycji do najwyższych, a w tych ostatnich nieprześcignione przez żaden inny instrument. Napewno każdy pamięta melodje wykonywane przez

[illegible]

skrzypce na g-strunie – to brzmi jak głos z głę-
bi serca. Właśnie dla braku charakterystycz-
nych rejestrów są skrzypce we wszystkich pozycjach
zdolne śpiewać jak żaden inny instrument. A je-
żeli przypomnimy sobie cośmy ustalili mówiąc
o tremolach, pizzicatach itd. nie dziwiłby skrzyp-
com też i efektów barwy i charakterystyki.
Przy omawianiu kwartetu smyczkowego jako
całości poznamy dopiero w całej rozciągłości
jego rolę, a w niej dominującą partję skrzypiec.
Tutaj chcę atoli jeszcze ~~[illegible]~~ podnieść, iż stosownie
do swego znaczenia i użyteczności były skrzypce
od najdawniejszych czasów w orkiestrze dzielone
na pierwsze i drugie. Choć niewątpliwie można-
by skrzypce zasadniczo też podzielić na trzy,
albo i więcej grup. Atoli tak ze względu na tę
tradycję, jak i stałe rozgraniczenie skrzypków w każ-
dej orkiestrze na pierwszych i drugich najpraktyczniej
jest zachować ten podział, a tylko w tych dwuch gru-

patrz dzielić dalej, dodając itp.

I. Skrzypce

II. Skrzypce

Natomiast ~~chciałam~~ pragnę przestrzec przed jednym częstym błędem, jaki młodzi kompozytorowie stale skutkiem tego zasadniczego podziału popełniają tj. że intensywną melodję prowadzą w pierwszych i drugich skrzypcach oktawami. To nie jest dobrze. Sposób ten, często bezmyślnie przeniesiony na orkiestrę z fortepianowej techniki byłby chyba wskazany, gdyby melodja przyszła w bardzo wysokich pozycjach. Na ogół 20 skrzypiec grających unisono wydaje dwa razy tyle blasku, niż przy podziale na dwie grupy po 10 oktawujących. Jeszcze raz podkreślam, że mówię tu o ustępach, gdzie chodzi o wzmożenie intensywności śpiewu. Niejednokrotnie będzie nawet wskazanem skrzypce prowadzić w oktawach. Ale wtedy nie chodzi o jaknajintensywniejsze wyśpiewanie melodji lecz np. o wypuklenie jakiejś motywicznej

frazy ~~melodji~~, lub nawet złagodzenie tonu, jaki wielką mnogość unisono grających skrzypiec posiada.

Wszędzie zwracam uwagę na cudowne użycie solo skrzypcowego w partyturach Wagnera, przyczem zwłaszcza podkreślam, jak rzadko ono się tam pojawia i jak szczególnie doniosłe ma wówczas znaczenie. Jest to niewątpliwie najbardziej frapujący środek wyrazu muzyki orkiestralnej i jako taki wręcz probierzem smaku kompozytora. Użycie jego musi bezwzględnie zwrócić na się uwagę i dopiero niejeden ~~słuchacz~~ ~~jest~~ człowiek spostrzega (, do jakich błahostek kompozytor przywiązuje wagę i gwałtem na nie uwagę słuchacza zwraca. N.p. w operach Pucciniego Cyganerja i Madame Butterfly ~~zapada co krok~~ wprost epidemicznie i jakx występują ~~pseudo-melodyjnej~~ ~~chwilę~~ na solo skrzypce, ~~które~~ wtórują dopiero (bardzo pomysłowo) unisono lub parę oktaw

wyżej ~~[illegible]~~ wyrażeniom występujących Lam dam i ~~gentelmenów~~ dżentelmenów. Aby tego ustępu nie kończyć przykładem odstraszającym zacytuję jeszcze solo skrzypcowe w kawatynie 3:go aktu „Fausta" Gounoda. Aczkolwiek długie, jest to solo w dwugłosie z arją tenora tak pięknie powiązane, w danej sytuacji dramatycznej tak nastrojowe, że nie mogę się o niem nie wspomnieć, chociaż kawatyna ta byłaby mi potrzebną w ustępie dotyczącym wiolonczel, jako przykład pięknie użytych pizzikatów tego instrumentu.

2. Altówka.

Viola, Alto, Bratsche, Alto.

Altówkę notuje się z wyjątkiem najwyższych pozycji w kluczu altowym. Cztery struny nastrojone są na nuty c, g, d_1 i a_1.

Kształtem zbliżona do skrzypiec, choć nieco większa, nie różni się też altówka w technice niczem zasadniczo od skrzypiec. Wszystko zatem, cośmy tam powiedzieli o dźwiękach podwójnych, akordach, ~~arpegjach~~ arpedżjach, flagjoletach itd. obowiązuje też i w odniesieniu do altówki. Należy jednak uważyć, że odstępy poszczególnych tonów na strunach altówki są jednak nieco większe niż na skrzypcach, tak, iż rozpiętość palców na jednej strunie ~~nie~~ nie powinna przekraczać interwału czystej kwarty, na sąsiadujących-oktawy. Tem samem flagjoletów oktawowych nie należy wprowadzać. Brzmią one zresztą na C-strunie stosunkowo nie tak dobrze, jak analogicznie flagjolety na skrzypcach. Tak samo należy unikać figur, pasaży itd., któreby już na skrzypcach wskutek potrzebnej rozpiętości lewej ręki były trudne do wykonania.

Z tem łączy się sprawa fatalnego z reguły obsadzenia altówek. Najczęściej dzieli się skrzypków na 3 partje: najlepsi idą na pierwszych skrzypków, gorszych przeznacza się do drugich skrzypiec (już ten podział, bezwzględnie przeprowadzony, jest szkodliwy; drugich skrzypiec może być mniej lecz nie powinny się składać z wybiórek pierwszych), a tym, co już absolutnie do niczego, tym powierza się altówki. Takowych altowistów jest bowiem wogóle niewielu. Instrument ten nie uzyskał obywatelstwa w kapelach kinowych, restauracyjnych etc. i przeciętny muzykant, chcący przecież ze swej umiejętności żyć, uczy się raczej już grać na bębnie, niż na altówce. Jak mówiliśmy technika altówki nie różni się prawie niczem od techniki skrzypiec. Każdy dobry skrzypek wnet nauczyłby się zatem grać na altówce równie biegle, jak na swoim instrumencie. Ale otóż właśnie —

panowie skrzypkowie uważają to za poniżenie grać na altówce, za wystawienie sobie świadectwa ubóstwa tem, że potrafią grać na czem ni tylko na jednym instrumencie, i tak się dzieje, że już do ensemblu kwartetowego trudno znaleźć altowistę, a w orkiestrze instrument ten jest z reguły najgorzej obsadzony. Ten dziwny zabobon spowodowany jest chyba tem, że altówka mało co zewnętrznie różniąc się od skrzypiec uważany jest poniekąd za „trzecie” skrzypce, a gdy niepoważny i szkodliwy obyczaj każe drugie skrzypce powierzać słabszym grajkom, stąd wniosek, że granie na altówce jest świadectwem trzeciorzędności. Tymczasem w charakterze, w brzmieniu różni się altówka zasadniczo od skrzypiec, i że jako całkowicie odrębny instrument orkiestralny ma ogromnie ważną rolę, odrębne możliwości użycia, że posiada efekty, co do których żaden inny instru-

ment nie może z nią rywalizować, to udowodni-
ły chyba dostatecznie partytury Wagnera.
U nas te partytury nie są dość znane, dzięki
czemu ciągle jeszcze walczymy z przesądami, gdzie-
indziej już przezwyciężonemi, a potem dochodzi do
tego, że tak proste miejsce jak kantylena altówek
w drugiej części es-dur symfonii Brucknera zatra-
ca swe głębokie piękno, wskutek nieudolnego wykona-
nia, ośmiesza altowistów i odstrasza w dalszym
ciągu ~~[illegible]~~ skrzypków i innych instrumentalistów
od użycia tej altówki. Zaiste dziwnem jest,
że wiolonczela ma jeszcze zwolenników. Wszak
wobec tych przesądów mogłaby jako „ociężałe" skrzypce
i to w dodatku między nogami trzymane wogóle
być najbardziej pogardzanym instrumentem.
Na zarzut zaś, że
~~Jeżeli ktoś by mi chciał zarzucić, ale [illegible]~~, wio-
lonczela to „śliczny instrument" – ~~[illegible] odpowiem,~~ ~~że~~ odpowiedziałbym, ~~że~~ iż

nie widzę rzeczowych powodów, dla których altówka miałaby w rękach tęgiego grajka być ~~ustępować że~~ „mniej" „ślicznym". ~~w rękach tęgiego~~ ~~Trzeba tylko porządnie grać, bez tego żaden instrument nie będzie „śliczny"~~. Owszem, altówka pod jednym względem ma niewątpliwie wyższość tak nad skrzypcami, jak i nad wiolonczelą, a tą wyższością to jej średniczkowany timbre brzmienia w różnych pozycjach, a tem samem specjalna zdolność do charakterystycznego użycia. Jak wiemy, struny altówki brzmią o kwintę niżej jak struny skrzypiec – Rozmiar zaś jej jest mało co większy. Cóż z tego wynika? Że stosunkowo do niskich tonów c-struny rezonans jest za słaby, brzmienie zatem trochę ~~nosalnie~~ ~~nosalnie~~ nosowo, jak tony kobzy. Kapitalne wynikają stąd efekta i to równie dobrze humorystyczne, jak efekta smutku, czy grozy.

Zwłaszcza w połączeniu z tonami głębokimi

Klarnetów (lub krytymi tonami rogów) ~~i z fagotami~~ uzyskuje się z najniższym (rejestrów) ~~tonów~~ altówki wprost demoniczne dźwięki. Tony g-struny mają dziwnie smętny, marzycielski charakter. Natomiast na d i a-strunie stosunek się odwraca. Tonami tych strun rywalizuje altówka ze skrzypcami, a wprowadza do walki większy rezonans, niż skrzypce. Także wysokie tony altówki mają wprost przejmujący charakter, jest w nich taka moc ~~[illegible]~~, taka potęga wyrazu, jakiej skrzypce nigdy nie są w stanie oddać. Jak zawsze właściwy charakter leży raczej w treści muzycznej, niż w instrumencie. Jest to samo, co i w malarstwie. Kolor sam przez się nigdy nie jest smutnym, lub wesołym, lecz jego użycie w kompozycji kolorystycznej może działać deprymująco, lub w innym kierunku. Lecz równie dobrze, jak ~~[illegible]~~ mówimy, że żółte kolory są ciepłe, niebieskie-zimne, czerwone oznaczają ruch, zielone spokój, że czarny kolor ~~oznacza~~ symbolizuje (smutek,

biały niewinność etc; równie dobrze możemy i instrumentom w pewnych pozycjach przypisać pewne specyficzne właściwości, dzięki którym najlepiej pewną skalę wyrazu, lub jakość przeżyć duchowych uzmysławiają. W tym sensie nazwałbym wyraz altówki w jej wysokich pozycjach: ekstatycznym. Nadaje się on zwłaszcza do wyrażeń głębokich uczuć religijnych, mistycznych, dalej miłości i tęsknoty, o jakiejś tajemnej potędze napięcia. Temi niezwykłemi różnicami odcieni i mnogością wyrazu charakterystycznego przewyższa altówka wszystkie inne instrumenty smyczkowe. Poprostu niepojętemi są dla mnie usiłowania niektórych przemądrzałych niemieckich konstruktorów, by altówkę tych właściwości przez powiększenie jej korpusu, pozbawić. Chce się uzyskać szablonowy instrument: poprostu skrzypce, o kwintę niżej strojone. Wtedy nie dziwiłbym się, gdyby takim

nowym instrumencie nikt nie chciał grać, zwłaszcza gdyby do tego czasu altówka zyskała tylu gorących wielbicieli, jak na to zasługuje, co też i wówczas mogłoby stać się faktem, gdyby kompozytorowie czasem coś solistycznego na altówkę pisali. Tymczasem wciąż słyszy się o nowych sonatach, preludjach, romansach na skrzypce, czasem trafi się coś nowego na wiolonczelę, a altówka ma żyć transkrypcjami. Brak tęgich i rozmiłowanych w tym instrumencie altowiolistów i brak kompozycji altówkowych ~~stoją~~ stoi w związku, ostrym z filozoficznego punktu widzenia niedopuszczalnym stosunku „wzajemnej przyczyny".

Wskutek ~~swego~~ Tego niezwykłego, zawsze wybijającego charakteru brzmienia, nie potrzeba dużej ilości altówek w orkiestrze, zwykle jest ich nawet mniej, niż wiolonczel, a zawsze mniej, niż drugich skrzypiec. Wskazany jest tu taki stosunek: Na 16 pierwszych

skrzypiec powinno być 12 drugich, 8 altówek
8-10 wiolonczel, a 6-8 kontrabasów. ~~[illegible]~~
~~W~~ ~~W~~ Bayreuth proporcja ta wygląda inaczej,
a to 16 pierwszych skrzypiec, 16 drugich, 12 altó-
wek, 12 wiolonczel, 8 kontrabasów, ale i tam obo-
wiązuje prawo, że ostatni z 16 pierwszych skrzyp-
ków jest jeszcze lepszy od pierwszego z 16 dru-
gich. Proponowane przeze mnie zestawienie wymaga
zawsze o 10-14 instrumentalistów mniej. Otóż
ciekawym jest, że największy fizjolog orkiestry -
Wagner, mimo tej stałej mniejszości altówek, bardzo
często dzielił je na kilka grup, nawet cztery.
Wagner doceniał więc intensywność brzmienia altó-
wek, a zarazem jego piękno w wyższych pozycjach,
jak ten sposób instrumentacji dowodzi. Nawiasem
mówiąc Chciałbym kiedyś zliczyć sola skrzypcowe i
altówkowe w partyturach tego mistrza. Mam bo

wiem wrażenie, że altówka była przez niego częściej solistycznie użyta, niż skrzypce, a zawsze wtedy, gdy szło twórcy o mistyczne kolory wyrazu (Napój miłosny w Tristanie). Lecz i chóralne użycie altówek przez Wagnera, które się właśnie w najbardziej wykończonych partyturach jego najczęściej spotyka, dowodzi, jak nieszablonowo obchodził się ten największy ~~orkiestrator~~ instrumentator (z altówką, jak go ten instrument interesował i że znał przed swym mistrzem egzaminem z bogatej zdolności wyrazu. Jeśli w Lohengrinie znać, że Wagner śpiewność altówek w wysokich pozycjach uważał za przewyższającą skrzypce lub conajmniej stanowiącą ważne i niekiedy potrzebne ich dopełnienie, skoro instrumentując „Opowiadanie o Graalu" podzielił tak skrzypce, jak i altówki na cztery grupy w ten sposób, że pierwsza grupa altówek gra unisono z pierwszą grupą skrzypiec itd.

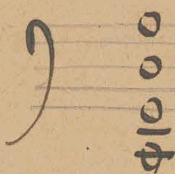
itd., a t. w pozycjach jest czysto skrzypcowych, bo w oktawie a_1 - a_2. Same skrzypce nie wydałyby też nigdy tych czarownych i mistycznych brzmień mających roztoczyć przed słuchaczem wizję aniołów wznoszących świętego Graala na Monsalvat. Chcąc szeroko wykorzystać wysoce charakterystyczne i żadnym innym instrumentem nie dające się zastąpić niskie tony altówki poleca Pfitzner w „Rose vom Liebesgarten" zestrojenie c-struny altówek o cały ton, czy nawet o półtora tonu. Sądzę, że bez rzeczywistej potrzeby nie należy uciekać się do tego środka; musiałby to być rzeczywiście ważny dla całości efekt, nie dający się inaczej uzyskać by tak. zabieg usprawiedliwić, który nastręcza nie mało trudności wykonawcom. Proszę pamiętać: podczas gdy cała orkiestra gra w Ces, Ges czy Bóg raczy wiedzieć w jakich odległych tonacjach, mają altowiści w cichości;

Strojąc swój instrument przy uchu, najpierw opuścić c. strunę na b, czy a, a potem znowu ją podciągnąć do c. Całkiem co innego jest podciąganie strun, które się lekko opuściły, do ich zasadniczego stroju. To się często trafia i instrumentalista ma w tej potrzebie słuchowe oparcie u wszystkich sąsiadów, których instrumenty są normalnie nastrojone. Rozumiejąc trudność wykonania takiego wskazania kompozytora, będzie ono chyba tylko w najrzadszych wypadkach prawdziwie uzasadnione, a tem samem usprawiedliwione, a zresztą, niech kompozytor zawczasu pomyśli o potrzebnych mu efektach osiągalnych za pomocą najniższych tonów poszczególnych instrumentów i przeprowadzi modulację tak, żeby mu ich nie zabrakło. ~~W~~ Coprawda na wiolonczeli, chciałoby się mieć niераz tony poniżej C. Aby tę potrzebę zrozumieć, zwracamy się do tego instrumentu.

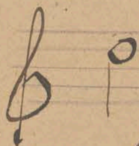
3. Wiolonczela.

Violoncello, Violoncelle, Violoncello, Violoncello:

Cztery struny nastrojone są na ~~[illegible]~~ C, G, d, a:



Wiolonczelę notuje się w kluczu basowym, ewentualnie tenorowym. Co do klucza wiolinowego to spotykam się ciągle z prawidłem: Jeśli klucz wiolinowy następuje bezpośrednio po basowym, należy go czytać o oktawę niżej, jeśli zaś po tenorowym - brzmi nie się on w swej zwykłej wysokości. Doprawdy, możnaby się zapytać, dlaczego umówiony ~~[illegible]~~ ~~Tego wszystkiego wytłomaczy. Dlaczego umówiony~~ znak ~~konwencjonalny~~ w kluczu wiolinowym:



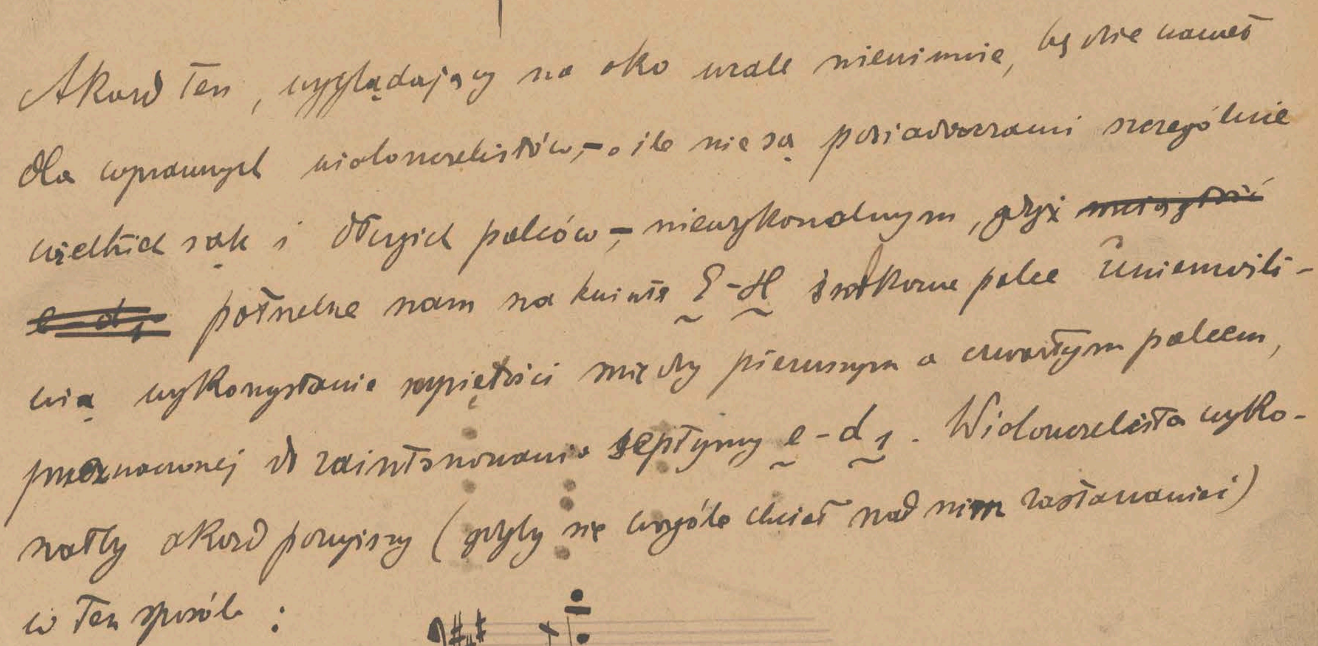
ma raz oznaczać ton d_1, a raz d_2? ~~Dlaczego wogóle kiedy nuty w kluczu wiolinowym mają być czytane o oktawę~~

~~niżej~~ ż. Czy to ma być wygoda dla piszącego? Wszak
skoro jest ten klucz jest potrzebny w najwyższych pozy-
cjach wiolonczeli, która nieraz dochodzi i do e_2,
to przecież prościej jest notować odnośne tony na
systemizowanych niż na dodatkowych linjach. Mając
zaś do dyspozycji klucz basowy i tenorowy, nie
potrzebujemy wcale schodzić w kluczu wiolinowym
poniżej linji systemizowanych. ~~Dotąd więc~~ Takie
reguły i wyjątki, ~~te transpozycje, które w zasa-~~
~~dzie z powikłanemi prawidłami pisowni na~~
~~instrumenta transponujące~~ mogą chyba ~~wywołać~~
stać się źródłem ciągłych
~~powinne zaście~~ nieporozumień między kompo-
(Ale skoro istnieją, wypada
zytorem a wykonawcami. ~~Wypada~~ (radzić kompo-
zytorom, by klucza wiolinowego używali przy wiolonczeli
tylko wyjątkowo i ~~po~~ to po tenorowym, a nie ~~po~~ bezpośrednio po
basowym; w ten sposób niebezpieczeństwo nieporozu-
mienia z wiolonczelistami powinno być ~~zażegnane~~
w praktyce zażegnane.
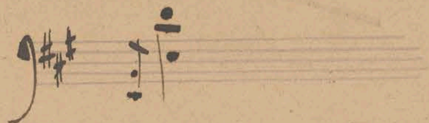
O ile technika smyczka jest ta sama, co przy
skrzypcach i altówce (rzecz jasna, że ~~tu~~ nam tu chodzi tylko o technikę
z punktu widzenia pisowni – pewne różnice znachodzą się
z powodu odmiennej pozycji instrumentu), to technika
lewej ręki ~~jest nieco odmienna niż na tamtych instru-~~

wymaga bliższego omówienia. Podczas gdy co do skrzypiec można było powiedzieć, że z wyjątkiem pomysłów formalnego anti-talentu do kompozycji instrumentalnej, to prawie bez mała wszystko, co kompozytor napisze, będzie dobry skrzypek mógł wykonać, to na wiolonczeli skala rzeczy wprost niewykonalnych lub niestosunkowo trudnych jest znacznie większa. Z powodu wielkości instrumentu palce lewej ręki leżąc w niższych pozycjach na strunach muszą być już dobrze rozciągnięte, aby czysto zaintonować cztery chromatyczne tony z rzędu. W wyższych pozycjach, bliżej podstawki, tony leżą ~~[illegible]~~ wprawdzie coraz bliżej siebie, lecz gra w tych pozycjach jest mimo niestosunkowo trudniejsza, wymagając rutyny, pewności ucha ~~i ręki~~ i nieomylności ręki przy braku wielkich punktów orjentacyjnych co do położenia tych wysokich tonów. W pozycjach, w których wiolonczelista normalnie się porusza, spoczywają cztery palce (bez wielkiego) na czterech z rzędu chromatycznych tonach a więc np. w t. zw. pierwszej pozycji ~~na~~ d-struny, ~~cztery palce (bez wielkiego palca) spoczywają~~ na tonach e, f, fis i g. Należy odróżnić pozycje szerokie i skupione. Chcąc wziąć na d-strunie ton dis przesuwamy pierwszy palec z e na dis, chcąc zaś wykonać gis czwartym palcem, przesuwamy zarazem drugi i trzeci palec z f i fis na fis i g, zgodnie bowiem z ~~[illegible]~~ wymogami anatomicznej budowy ręki na dwie przestrzeni całotonowego odstępu używamy zawsze naturalną rozpiętość
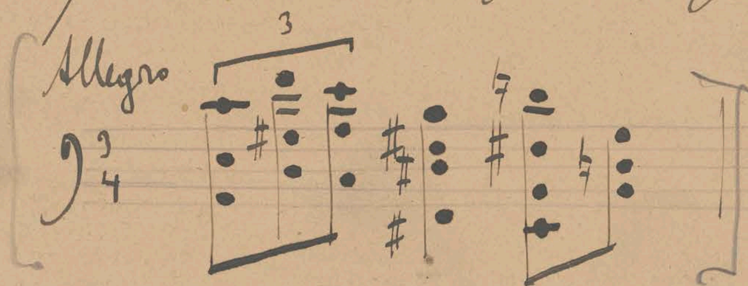
między pierwszym a drugim palcem. Już te pozycje obejmujące dwie tercje, zwane „szerokiemi" ~~wymagają~~ stanowią największą możliwą rozpiętość ręki wiolonczelisty w niskich pozycjach. ~~Już~~ Stąd wypływa ~~za~~ dużo częstsza potrzeba dla wiolonczelisty zmiany pozycyj lewej ręki, niż dla skrzypka, a potrzeba zmiany pozycji z utrudnia już nietylko technikę lecz i właściwą interpretację. O ile już z tym ostatnim faktem kompozytor liczyć się powinien, to nie śmie zapomnieć o nieprzekraczalnej na wiolonczeli rozpiętości dwóch tercyj przy akordach i arpeggjach, zwłaszcza na naszym instrumencie figurach bardzo częstych i wskazanych. Mianowicie, gdy największy interwał wypływający na jednej strunie jest tercja, przez co na sąsiednich strunach byłaby ~~się~~ niem/ septyma. septyma mogłaby wchodzić w rachubę tylko w dwudźwiękach, w akordach zaś nieraz mała dwa (septyma może być ~~całkiem~~ nieosiągalna, np.



Akord ten, wyglądający na oko wcale niewinnie, byłby nawet dla wprawnych wiolonczelistów, o ile nie są posiadaczami szczególnie wielkich rąk i długich palców, niewykonalnym, gdyż ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ potrzebne nam na kwintę g–H środkowe palce uniemożliwiają wykorzystanie rozpiętości między pierwszym a czwartym palcem, potrzebnej do zaintonowania septymy e–d_1. Wiolonczelista wykonałby akord powyższy (gdyby się wogóle chciał nad nim zastanawiać) w ten sposób:

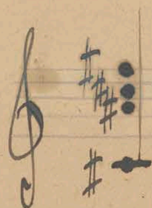


z przesunięciem ręki z dolnych strun po przedtaktach na górne. Ale czyż jest obowiązkiem instrumentalistów poprawiać i „wykonalniać" (sit venia verbo) niefortunne pomysły kompozytorów? Owszem, jest obowiązkiem kompozytora znać choć zasady techniki instrumentalnej. Jak może ktoś wdzięcznie i charakterystycznie instrumentu snuć pomysły, gdy wiadomości jego o tym instrumencie ograniczają się do ~~zaznania~~ najogólniejszych jego wyglądu (z estrady) i objętości (z leksykonu)[2]. A gdy arpedżja i łamane akordy brzmią na wiolonczeli wprost wspaniale — o ile są dobrze napisane — przeto musimy się przy tej sprawie nieco dłużej zatrzymać. Stale należy pamiętać o tem, że wiolonczela jest wskutek swej wielkości instrumentem o dość trudnej technice lewej ręki, a przytem ~~jako instrument~~ wskutek grubości strun instrumentem o dość powolnej szybkości intonacyjnej. Kombinując te dwa prawidła uznamy, że szereg takich akordów:



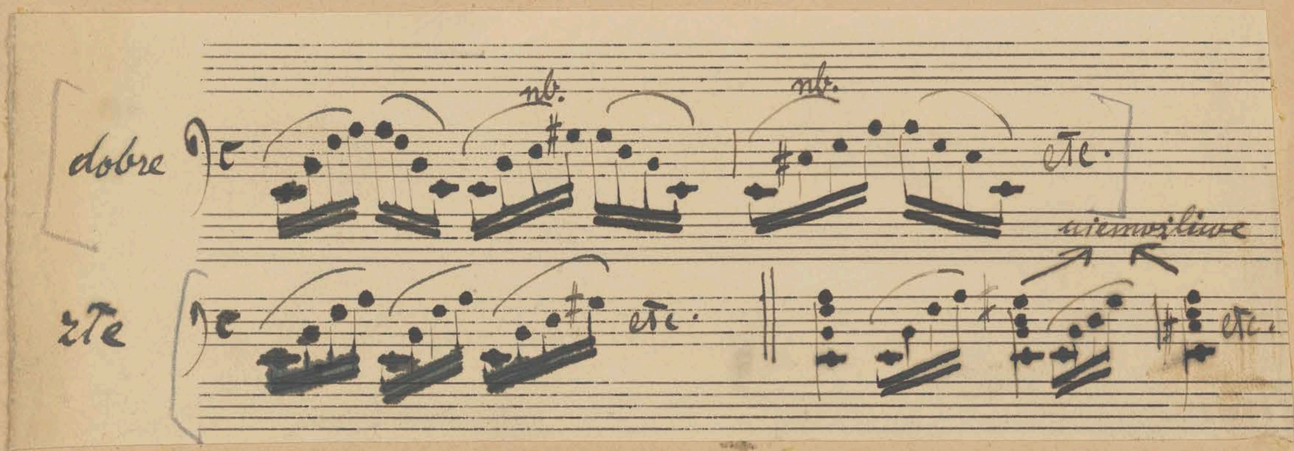
jest nonsensowy.

Pierwsza triolka wyda trzy zgrzyty, żaden akord nie zabrzmi porządnie, bo tempo nie pozwoli wiolonczeliście tak długo i spokojnie pociągnąć smyczkiem po strunach, jak długo potrzeba, by one pięknie zabrzmiały. Następny akord jest niewykonalny (analogiczny akord na skrzypcach:



byłby trudny, ale możliwy), ostatnie dwa akordy są wykonalne; pierwszy całkiem dobry, drugi bardzo trudny i w przyjętem przykładzie tempie też nie do pomyślenia. Arpedżja i akordy wiolonczelowe należy ustawiać w interwałach kwint i sekst, o ile możności przy jaknajczęstszem posługiwaniu się pustemi strunami. Jeśli się pisze interwały tercji lub kwarty ~~dwie~~ o wiele mniej odpowiednie układami palców na strunach, to obok tego dźwięku powinny być użyte tylko puste struny, lub chyba wyjątkowo dogodnie położone tony na sąsiednich strunach. W pozycjach wygodnych dla lewej ręki są arpedżja nawet w szybkiem tempie możliwe, zwłaszcza legato, gdyż wtedy smyczek przechodzi spokojnie ze struny na strunę i wprowadza ją w wibrację bez szarpnięć, które byłyby

nieuchronne, gdyby te arpedżja pisać jak niżej zaznaczono:

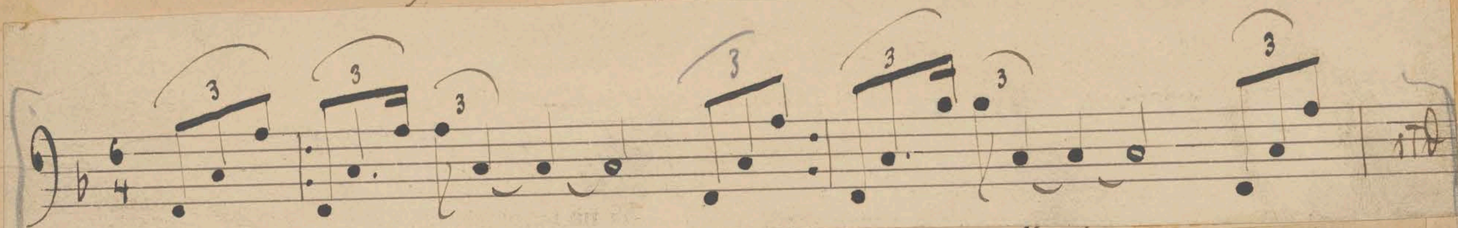


W dobrym przykładzie są przy nb. arpedżja, które jako akordy byłyby też niewykonalne, ~~gdy~~ a jako arpedżja są nawet wcale nie trudne, gdyż niebezpieczne tony gis i cis – raz sąsiadują z pustą struną, a więc grający ma czas czwartym palcem dosięgnąć gis, w drugim zaś przypadku pusta struna przypada wprawdzie nie bezpośrednio po cis ~~tonie szerokiej pozycji~~, owszem ~~pozycji~~ następuje nawet trudny interwał małej tercji, co w wykonaniu na dwóch strunach wymaga ~~ogromnego napięcia względnie~~ szerokiej pozycji, mimo to pusta struna i tu nas ratuje, albowiem wiolonczelista może całą rękę skupić na trzech strunach i nie potrzebuje żadnego palca zarezerwować ~~na~~ dla a-struny. Pierwszy palec bierze

zatem leżał na d-strunie i wywoła dźwięk e, czwarty palec dosięgnie na g-strunie cis, podczas kiedy drugi palec łukiem wznosząc się nad g-struną przyciśnie e-strunę w miejscu, gdzie leży dźwięk E. Z naciskiem zaznaczam, że kompozytor piszący akordy i arpedżja na wiolonczelę a nie grający sam na tym instrumencie powinien nie tylko teoretycznie znać możliwości i „niemożliwości" tego instrumentu, ale ponadto powinien zawsze uprzytomnić sobie, jak w praktyce przy wykonywaniu jego pomysłu ma wyglądać pozycja lewej ręki i układ palców na strunach. I naprawdę lepiej niejedno skreślić, opuścić lub ułatwić niż narażać się na to, że jeden z najpiękniejszych instrumentów wyda zgrzyt zamiast dźwięku, albo zamilknie przerażony na widok niewykonalnych żądań. ~~I nie będą ta winni grajkowie, lecz lekkomyślnie postępujący mistrz-kompozytor.~~ Dlatego specjalnie podkreślam tę kwestję, że nawet taki genjusz jak Wagner nie ustrzegł się zawsze tego niebezpieczeństwa. W Zygfrydzie są ustępy, które w minimalnej tylko dozie liczą się z ciągłemi na wiolonczeli ewolucjami. Ale to był Wagner i to, co tak wielkiemu mistrzowi mogło się raz lub drugi w ciągu kolosalnej jego pracy życiowej przytrafić i bynajmniej nie umniejsza

jego znaczenia jako poprostu odkrywcy nowej orkiestry, jest wielce rażącem u tych, którzy nie potrzebują już Ameryki odkrywać, lecz mogą się o jej topografji coś niecoś dowiedzieć, zanim

kwaśny uśmiech instrumentalistów nie pouczy ich, że dobre intencje są wynagradzane dopiero w życiu przyszłem, a na dobre brzmienie orkiestry nigdy nie wystarczą. Co do arpedżji chciałbym tu jeszcze zwrócić ogólną raczej niż czysto instrumentalną uwagę, że zbyt jednostajne arpedżja działają nużąco i ~~tępo~~ nierównie lepiej brzmią urozmaicone rytmicznie, jak np. w Królowej Saby Goldmarka:



Rozumie się samo przez się, że i technika tak zw. flażoletów „sztucznych" będzie wobec tego, cośmy się dotąd o wiolonczeli dowiedzieli inna niż na skrzypcach. Ta rzecz

~~Ta rzecz~~ jest dlatego ważna, że flażolety wiolonczelowe są nierównie piękniejsze i oryginalniejsze brzmieniem od skrzypcowych. Jest to wynikiem grubych strun wiolonczeli. Flażolety naturalne nie nastręczają żadnych trudności, odsyłam zatem ~~do do~~ do ogólnych zasad, jakieśmy w tej mierze poznali. Natomiast ustaliliśmy, że z pomiędzy

sztucznych flażoletów najlepsze są te, które uzyskujemy dotykając lekko kwartę lub kwintę tonu zasadniczego wyskanego skróceniem struny, zaś uzyskane dotknięciem tercji uznaliśmy za gorsze. Tymczasem zdawałoby się, że na wiolonczeli tylko te ostatnie są możliwe, skoro największy interwał (osiągalny na jednej strunie przynajmniej w dolnych pozycjach) jest właśnie tercja. Szczęściem rzecz się lepiej przedstawia. Wprawdzie flażolety uzyskane dotknięciem kwinty, a więc brzmiące w duodecymie zasadniczego tonu można uważać za wykluczone, tercjowych lepiej nie używać, gdyż cała gama najlepszych flażoletów jest nam dostępna przez dotknięcie miejsca kwarty zasadniczego tonu. Jakże to możliwe?

W odpowiedzi na to pytanie musimy omówić nadzwyczaj ważny dla techniki wiolonczelowej środek. Jest rzeczą zastanawiającą, że na ten środek wpadnięto dopiero bardzo późno. Długi czas wiolonczela pokutowała za ten brak ludzkiej przemyślności. Niezmiernym utrudnieniem techniki, a w wyższych pozycjach wręcz uniemożliwieniem jej, jest użycie wielkiego palca jako siodełka, skracającego dwie sąsiadujące struny równomiernie. Środek ten na skrzypcach i altówce

zbyteczny, byłby tam wręcz niemożliwy do zastosowania, albowiem instrument bez podpory ręki spadłby na ziemię. Wiolonczela oparta swą „nogą" o ziemię, a bokami o kolana grającego umożliwia całkowite opuszczenie lewą ręką jej szyjki i położenie tej ręki na strunach. Kładziemy zatem wielki palec na trzech strunach w ten sposób, że miejsce w połowie paznokcia przyciska niższą, zaś staw wielkiego palca wyższą strunę – i mamy pełną swobodę ruchów dla czterech grających palców. Jak długo tego środka nie znano, pozycje bliższe podstawki były wogóle fizycznie niedostępne dla grających. Wynalazek ten Jana Ludwika Duport'a, opisany w jego szkole wiolonczelowej z r. 1770 umożliwia zarazem uzyskanie najlepszych flażoletów. Wielkim palcem skracamy strunę, trzecim dotykamy ją w kwarcie i otrzymujemy przepiękną

~~flażoletty~~ flażjolety, brzmiące — jak nam to wiadomo — w drugiej oktawie zasadniczego dźwięku.

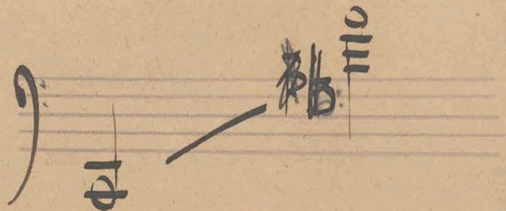
Też pizzicata wiolonczeli są bardzo donośne i dźwięczne z wyjątkiem zbyt wysokich. Powyżej e_1 nie ma potrzeby posuwać się, chociaż ~~wiadomo~~ dopiero od a_1 w górę brzmią pizzicata cienko.

Piękne przykłady użycia pizzicatów wiolonczel przez dłuższy okres znajdujemy u Gounod'a: Faust, kawatyna w III akcie, u Żeleńskiego: Stara Baśń, akt II. arja Wity i u Brahms'a: Koncert skrzypcowy. Mniej udatnym (instrumentalnie!) wydaje mi się trochę długie, zbyt często powtarzające się pizzicato wiolonczel w wolnej trzeciej części D-dur symfonji tegoż mistrza. Ono jest ~~jednak~~ bardziej fortepianowe niż wiolonczelowe, ~~to~~ porusza się poniżej leżącej harmonji instrumentów drewnianych i w tej pozycji w jednostajnym ósemkowym rytmie zdaje się wołać o „pedał".

~~jeszcze~~ Nadmieniam jeszcze, że przy wszystkich pasażach a tak samo arpedżjach, notowanych spiccato trzeba uwzględnić, że struny wiolonczeli, zwłaszcza grube c i g-struny intonują dość wolno. Jeżeli te figury nie mają spełniać wyłącznie roli czysto ilustracyjnej, innemi słowy samym szumem swym już dostatecznie uwydatnić intencję kompozytora, lecz mają istotnie: wyraźnie zadźwięczeć, to w takim razie

nie znoszą zbyt szybkiego odbicia smyczka od strun, a zatem potrzebuje dokładnego przemyślenia wymaganego tempa.

Wystarczy uzmysłowić sobie obszerność i położenie tonów wiolonczelowych, aby rozpoznać całe bogactwo tego instrumentu. Chociaż nie tak charakterystyczny, ni tak zróżnicowany w brzmieniu poszczególnych pozycji, jak altówka, posiada on już w samej orkiestrze używaną skalę tę:



– jak to na pierwszy rzut oka widać – niezmiernie mnogie użycia. Przez dolne tony leżą już (~~tym~~ w skali, która) głęboko w basie, zaś ~~skala~~ tony a-struny ~~jest znaczniej~~ szczególnie miła ~~stosowniejsza~~ jest (dla naszego ucha) do wykonania melodyjnych. A więc można powiedzieć że instrument ten jakoby ~~stał~~ wspólna głosom męskim i żeńskim.

potrafi być równie dobrze podstawowym basem harmonji, jak i piewcą pierwszej melodji. Zaiste nie potrzeba nic dodać do tego na chwałę wiolonczeli. Jeżeli w dodatku uprzytomnimy sobie niezrównane piękno brzmienia, jakie ona wnosi do rozwiązania obydwóch tych i jeszcze wielu innych zadań, to możemy chyba dziwić się temu tylko, że tak późno zostały odkryte jej możliwości techniczne, co więcej, że właściwa rola wiolonczeli w orkiestrze została dopiero odkryta — czytelnik ~~jeśli [illegible] zgadnie~~ zgaduje już — naturalnie przez Wagnera. Co prawda techniczne wynalazki i udoskonalenia w dziedzinie innych instrumentów ułatwiły Wagnerowi to odkrycie, wyzwalające wiolonczelę ze stałej i niewolniczej służby adjutanta kontrabasów. Ale oprócz tego uwolnienia, usamodzielnił jeszcze Wagner wiolonczelę. Dla jego wielogłosowej inwencji była wiolonczela bezcennym wyrazicielem polifonicznych ukształtowań, gdyż instrument ten jest szczególnie predesty-

nowany do strunia śpiewnych drugich i trzecich głosów. Nie jakoby nie nadawać się do pierwszej górnej melodji, owszem, właśnie, gdy ta zasadnicza melodja przechodzi do drugiego głosu, a nad nią zjawiają się inne głosy, lub lotne figury, błyszczące pasaże fletów, czy skrzypiec, wtedy możemy być pewni, że nasz instrument — jako solista trochę cierpi. — W orkiestralnej obsadzie 6-8 unisono grających przebija się z całej masy trąb, puzonów i kotłów i ze swą niezmierną słodyczą, a zarazem jakąś męską szczerością wdzięcznie wypowie myśl kompozytora. Jakkolwiek nie uznaję bezwzględnego prymatu wiolonczeli, gdy chodzi o jej dźwięk, jako solistycznego instrumentu, to mogę li wyrazić me zapatrywanie, że w orkiestrze jest wiolonczela najpiękniejszym, wszechstronnym, zarazem wdzięcznym, przytem niezawodny efekt wywołującym

instrumentem. Jeżeli włóczy je w niższej oktawie rozśpiewanym skrzypcom, potęguje intensywność ich wyrazu wielokrotnie, gdy zaś sama w wyższych pozycjach potrafi, jak żaden inny instrument znaleźć wyraz żałosny, lub poważnego skupienia, współzawodnicząc z innemi instrumentami unisono przyćmiewa je wszystkie swym blaskiem. Przepysznie brzmi solo wiolonczel podzielonych na trzy, lub cztery grupy. Najwłaściwszym środkiem wyrazu jakichś mistycznych zwidzeń, jakichś przeżyć o tajemniczo słodkiej potędze wspomnienia jest użycie samych altówek i ~~lub~~ wiolonczel, podzielonych na kilka grup. O użyciu wiolonczel w drugim lub trzecim głosie, szczególnie gdy mają tam wyrazić ważny motyw ~~wyrazić~~, lub opowiedzieć # jakąś reminiscencję, czy antycypację tematyczną - już mówiłem. Natomiast muszę tu omówić szczegół, który w całej doniosłości zrozumianym być może dopiero, gdy patrzy się na szkielet muzyczny

jako na całość, a mianowicie użycie wiolon-
czeli jako basu. Albowiem oprócz innych swoich
bezcennych zalet posiada wiolonczela i tę, że
jest najpiękniejszym basem. Wspomniałem już,
że osobiście odczuwam brak jeszcze kilku tonów
poniżej C. Brak ten powoduje bowiem, że nieraz
musimy powierzać głos basowy kontrabasom
w wypadkach, gdzie z charakteru swego powinno-
ny być [illegible] tylko wiolonczelom. Chodzi
tu naturalnie o bas śpiewny, nie zaś o try-
wialny bas czysto akompaniamentowy. Kontra-
basy są instrumentem ociężałym i w dzisiejszej
swej formie całkiem nieodpowiednim do basu śpiew-
nego, a mającym całkiem inne zadanie do spełnie-
nia. Zanim rozpatrzymy wszelkie ewentual-
ności i możliwości zaradzenia tej trudności, możemy
ustawić kilka zasadniczych reguł

1° O ile nie mamy jakiegoś głosu środkowego, który tylko wiolonczeli mógłby być powierzony używamy jej jako basu.

2° Jeżeli zachodzi ta konieczność, aby wiolonczela objęła jakiś drugi, lub trzeci głos, a oprócz tego bas wymaga śpiewnego prowadzenia to najlepiej podzielić wiolonczele na dwie grupy. Jeżeli jednak te dwie grupy, lub jedna z nich wydawałaby się nam za słabą i nasuwała obawę, że dany głos nie wystąpi dość silnie, wspomagamy wiolonczele górne, w miarę charakteru melodji klarnetami, rogami etc, wiolonczele basowe bas klarnetem, rogami, ewentualnie tubą.

3° Dla akcentowania nuty basu śpiewnego prowadzonego przez wiolonczele może przypaść pizzicato kontrabasów.

4° ~~Bas śpiewny~~ Kontrabasy nie nadają się do ~~kontrabasów~~ basu śpiewnego, ani unisono, ani w oktawach z wiolonczelami

5° Gdy bas śpiewny nie może z innych przy-

czym powierzonym być wiolonczelom, to do prowadzenia go nadają się wyjątkowo kontrabasy podwojone w oktawach i to tylko w połączeniu z najniższemi innemi instrumentami orkiestry, jako to: basklarnet i głębokie rogi.

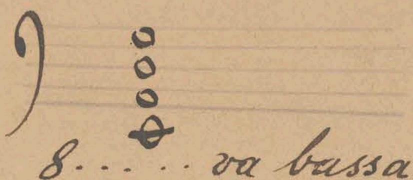
¶ Jak z tego wynika uniwersalność wiolonczeli jest wprost zagrożona przez całkiem wyjątkową zdolność jej do użycia w basie śpiewnym. Atoli trzeba zważyć, że bas śpiewny nie jest znów tak stałym zjawiskiem w kompozycji i napewno zajdzie więcej sposobności do całkiem swobodnego prowadzenia wiolonczel, niż potrzeby wyłącznego ~~ich~~ użycia ich w basie. Niemniej jeśli nie ma nic istotnie ważnego do powierzenia wiolonczelom w głosach średnich, to najlepiej użyć ich w basie, mogąc w ten sposób okupić pauzowania kontrabasów. Dlaczego zaś ten instrument, mimo wiel-

Smyczek piękności nie zawsze jest stosownym fundamentem harmonji, co objaśni nam następne rozpatrywania.:

4. Kontrabas.*)

Contrabasso, Contrebasse, Kontrabass, Doublebass.

Używany u nas kontrabas ma cztery struny nastrojone



We Włoszech spotyka się też kontrabas o 3-ch strunach. Ze względu jednak na wielką odległość tonów od siebie, nasz kontrabas, utrzymujący pozycje ze struny na strunę, ma niewątpliwie wyższość, a przytem
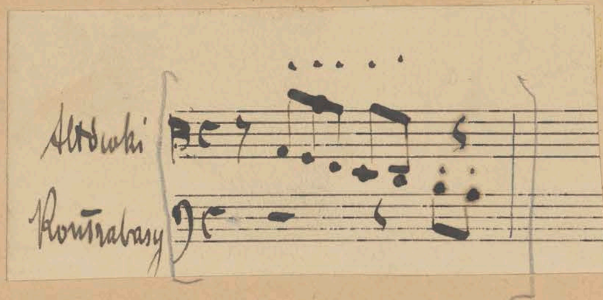
---

*) Polska nazwa tego instrumentu „Bas" bardzo mi się podoba. Przychyliłem się jednak do użycia określenia „Kontrabas" celem uniknięcia nieporozumień, jakieby mogły wyniknąć z użycia tego samego słowa na określenie trzech różnych rzeczy t. j. basów w rozumieniu harmonicznym i instrumentalnym.

o trzy tony to basie więcej; zajmiemy się więc tylko kontrabasem o czterech strunach.

Jeżeli chodzi o technikę w znaczeniu tylko fizycznych możliwości, to moglibyśmy powiedzieć, że uwzględniając jedynie czynnik jego wielkości mamy właściwie przed sobą taki sam instrument smyczkowy jak inne dotychczas opisane. A więc z powodu wielkiej menzury nie pisalibyśmy innych podwójnych dźwięków, jak odpowiadające strojowi strun czyste kwarty, co najwyżej jeszcze tercję i zwiększoną kwartę. Ale tercja w tak niskich pozycjach byłaby rzadkością, zwiększona kwarta (dźwięk trytonu) też rzadko kiedy do zastosowania, przeto podwójne dźwięki byłyby ograniczone do samej kwarty. Dalej musimy wspomnieć, że jeszcze daleko większa, niż u wiolonczeli trudność intonacji wzbraniałaby używanie szybkich pasaży — zresztą

Zaś nie byłoby o tym instrumencie nic do powiedzenia.

Tymczasem sprawa przedstawia się całkiem inaczej. Kontrabas nie pochodzi z rodziny skrzypiec, lecz jest zabytkiem starych viol. To cośmy powiedzieli o technicznych możliwościach wymaga daleko idących modyfikacji ze względu na charakter instrumentu. Różni się on zasadniczo dźwiękiem od reszty kwartetu smyczkowego. Nie jest to dalszy ciąg w basie skrzypiec, altówek i wiolonczel. O ile np. przejście melodji ze skrzypiec do wiolonczel możnaby przy dostatecznej znajomości dźwięku tych instrumentów w różnych pozycjach i opanowanej technice stylistycznej przeprowadzić prawie niedostrzeżenie, to nie można sobie pomyśleć takiego przejścia, np. przy takim sposobie pisania.

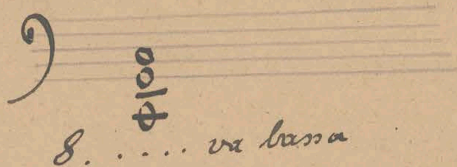


Również przejścia z najniższych tonów wiolonczeli do tonów kontrabasu ~~będzie~~ będą zawsze występujące, niespodziewane, gdyż mamy tu do czynienia z zupełnie odmiennym instrumentem, którego zasadniczą cechą jest pozorna głębia dźwięku, uzasadniająca potrzebę całkiem indywidualnego traktowania go w orkiestrze. Tutaj wtrącę najpierw dwie uwagi.

Niedość, że struny kontrabasu grube i ciężko wibrujące nie ułatwiają ~~na nich~~ wygrywania na nich basu śpiewnego, bo i smyczek krótki, z silnie ~~Tutkam~~ wygiętym drzewcem przyczynia się do nadania im tonu ostrego, szorstkiego. Próbowano zastąpić go smyczkiem wiolonczelowym, który – zdaniem Straussa – „umożliwia i na kontrabasie wszelkie rodzaje gry instrumentów smyczkowych.” Zdanie wcałkiem mylne – smyczek wiolonczelowy tu nic nie pomoże i nie ma ~~to~~ czemu pomagać. Nie potrzebujemy wcale „umożliwienia wszelkich sposobów gry” na kontrabasie,

by uzyskać ten w swoim rodzaju piękny i wspaniały instrument. Owszem, jestem zwolennikiem zwykłego smyczka kontrabasu, dostosowanego do charakteru jego dźwięku, ~~z kt~~ za pomocą którego jedynie da się uzyskać właściwe kontrabasom i tylko im efekty dźwiękowe. Potoczność leżąca w zastosowaniu do nich smyczka wiolonczelowego jest zupełnie zbyteczna. Możnaby chyba w orkiestrze używać ~~częściowo~~ też i kontrabasów pociąganych wiolonczelowym smyczkiem obok zwykłych. Na to zgoda – ale ~~w żadnym razie~~ nie powinniśmy się całkiem pozbawiać ~~całkiem~~ szerokiej skali efektów, jakie z kontrabasu tylko przy użyciu ich zwyczajnego, krótkiego smyczka wydobyć można.

Drugą rzeczą, o której w tym związku wspomnieć trzeba, to istnienie instrumentu, mającego być w założeniu niższą oktawą wiolonczeli. Ten, tak zwany Oktobas, o trzech strunach, nastrojonych



nietylko nie jest wygodne w użyciu, ale nie ma najmniejszych widoków, by się kiedykolwiek i gdziekolwiek zaaklimatyzować. Jest to coś tak ogromnego i niezgrabnego jak tylko sobie wyobrazić można. Dość powiedzieć, że musiano wbudować weń mechanizm, umożliwiający skracanie strun zapomocą dźwigni i przenośni (!), gdyż nie ma ręki ludzkiej, dość silnej i

wielkiej, by się na to porwać mogła. Instrumentalista ma siedm klawiszy pod lewą ręką i siedm pedałów pod nogami i pociskając je uzyskuje czternaście tonów chromatycznych, które łącznie z dźwiękami pustych strun reprezentują cały kapitał zakładowy tonów tego instrumentu. Jest on zatem wskutek mechanicznego przyciskania strun pozbawiony możliwości tej szlachetnej wibracji tonu, tak dla instrumentów smyczkowych charakterystycznej, tem samem nie jest ową obiecaną kontynuacją wiolonczeli w basie. Musimy ~~więc~~ się więc z tym brakiem pogodzić i starać się mu w inny sposób zaradzić.

Jak mówiliśmy brak śpiewnych basowych tonów powyżej skali wiolonczel daje się odczuć w basie śpiewnym, a to z powodu, że kontrabas użyty jest rzadkim, w ƒ subbasowym, w ƒƒ pomocnym, by wogóle jako stały bas, a zwłaszcza bas śpiewny mógł występować. Wogóle powiedziałbym, że ~~siła~~ przy ~~bas się~~ samem użyciu kwartetu smyczków lub ogólnikowo przy niezbyt pełnej instrumentacji siła drużyny wiolonczel wystarczy zupełnie, by one same bas prowadziły. Należy zatem tylko bacząć, by nie musieć przekraczać skali wiolonczel w dół. Jeżeli zaś w pełnej orkiestrze lub w ƒƒ występuje bas śpiewny, należy przedewszystkiem posiłkować wiolonczele śpiewnymi instrumentami, jak basklarnet, głębokie rogi, wreszcie tuba. Atoli nieuchronnie przy użyciu

pełnej orkiestry, bas – a zatem i bas śpiewny – będzie musiał znajdować się poniżej C, a wtedy prowadząc wiolonczele w górnej oktawie wypadnie bez kwestji przyciągnąć i kontrabasy do współudziału w dolnej oktawie. Z przytem mimo współbrzmienia wiolonczel lub jeszcze innych miękkich basowych instrumentów posępny kontrabas nada zawsze pewnego wyrazu sempre marcato basom, co atoli w takiej konstelacji, tj. w potrzebie wystąpienia danego tematu z masy dźwięku całej orkiestry może być właśnie wskazanem. Atoli ostatnie uwagi usprawiedliwiają – zdaje mi się – moją zasadniczą opozycję przeciw bezmyślnemu łączeniu wiolonczel z kontrabasami, a nadto przeciw wogóle stałemu używaniu tych ostatnich w basie. Najpierw ~~ten~~ szablon ten przyzwyczai słuchacza do huczących kontrabasów i przytępi wrażliwość ucha, tak że w wypadkach, gdzie świadomie i celowo pomoc głębi tonów kontrabasu ma być wykorzystana, braknie nieodzownego warunku kontrastu i zamierzone wrażenie spali na panewce, powtóre zaś z natury tego instrumentu wynika, że w basie śpiewnym może być wręcz szkodliwym, a w każdym razie zbytecznym. Rzecz jasna, że przez bas śpiewny rozumiemy tu melodyjno-tematyczny bas, zastosowany w fakturze nawskroś polifonicznej. Zapewne, że i basy symfonji klasycznej są piękne, postępując w logicznych interwałach, pięknych linjach, a bez szkody powierzane były kontrabasom. Ale klasyczna symfonja nie była polifoniczna, basy z małymi wyjątkami nie miały samodzielnego tematycznego znaczenia. Kto

to wszystko ręka w rękę z ówczesnym układem orkiestry. Ten sam Beethoven, który w ostatnich kwartetach doszedł do najświetniejszego usamodzielnienia głosów –, w ostatnich symfonjach pozostał omal wierny fakturze swych pierwszych symfonji. Bynajmniej nie chcę przez to coś ujemnego powiedzieć o tych arcydziełach, a również nie zamykam oczu na postęp, tkwiący w technice orkiestralnej np. ósmej symfonii w porównaniu z pierwszą. Ale postęp ten uzyskany jest w tejsamej fakturze, nie prowadzi do całkiem nowego stylu, jaki nas uderza, jeżeli po kwartetach op. 18 weźmiemy pod uwagę taki np. op. 131.

A więc w symfonjach widzimy stale najniższy system linijek partytury użyty wspólnie dla wiolonczel i kontrabasów, które unisono pisane postępują w oktawach. Kontrabas jest bowiem instrumentem transponującym o oktawę, to znaczy, że notujemy go o oktawę wyżej niż ma brzmieć. Ten system instrumentacji był dla klasyków, nie operujących efektami barwy, wystarczającym, a nadto uzasadnionym: basem kwintetu smyczkowego była wiolonczela, gdy zaś inne w średnicy rozbrzmiewające instrumenta dęte mogłyby bas zbytnio przytłumić, przeto nie mając zgoła żadnej potrzeby innej instrumentacji, pisano unisono z wiolonczelami kontrabasy, które stawały się podporą wiolonczel, a zarazem fundamentalnym basem instrumentów dętych. Atoli dziś wszystkie rodziny instrumentów mają swe zasadnicze basy, a kontrabas zbyt jest

charakterystycznym instrumentem, by mógł być ~~mógł służyć~~ ~~jako~~ posługaczem do wszystkiego. Należy go traktować indywidualnie. Rozpatrzmy teraz ~~zatem~~ technikę i użycie kontrabasu w orkiestrze przy uwzględnieniu dotychczasowych ustaleń.

Kontrabas jest – powiemy zatem – instrumentem basowym o indywidualnym, ponurym charakterze, ociężałym w technice, niezdolnym z uwagi do kantyleny. Zatem najodpowiedniejsze użycie jego będzie w statycznych, długich, niezbyt szybko postępujących nutach basowych. Prawie nigdy nie będzie zachodziła potrzeba użycia podwójnych dźwięków, gdyż choćby muzycznie w celach szczególnie ponurej charakterystyki te dźwięki były wskazane, to zawsze lepiej podzielić w tym celu kontrabasy na dwie (lub więcej) grupy – podział, który w ogóle przy tym instrumencie jest wysoce wskazany, gdyż zawsze ~~gd~~ jeśli tylko nie zależy nam na specjalnie grzmiących głębi tonach, lepiej jest prowadzić kontrabasy w oktawach, tak iż wyższe kontrabasy grają ewentualnie unisono z wiolonczelami lub innymi głos basowy prowadzącymi instrumentami. Przy takim podziale łatwo nam przeprowadzić użycie tylko częściowe ~~we użycie~~ kontrabasów, co ze względu na potężny, a czasem zbyt donośny głos tego instrumentu jest nieraz koniecznem. Przypominając nadto, że podział ten mógłby zezwolić na częściowe użycie kontrabasów ze smyczkiem wiolonczelowym, zwracam uwagę na pieczołowitość z jaką się Wagner ~~z wyjątkową~~ ~~wyjąć swe partytury, z których podziału kontrabasów.~~ ~~odnosił się do~~

odnosił do tej kwestji. Znajdujemy tam
odnośnie do kontrabasów ciągłe uwagi „Tylko
jeden”, „dwa”, „dobre dwa” itd. Nie jest to
przesadna pedanterya lecz objaw mistrzowskiego
opanowania środków orkiestralnych.

Przy szybkich pasażach i gamach należy zwrócić
na wielką menzurę i płynącą stąd trudność
wykonania takich figur na kontrabasie, które zresztą
samodzielnej racyi bytu nie mają, lecz mogą chyba
spełniać zadanie charakterystyki. Zwłaszcza zachodzi
to przy diatonicznych i chromatycznych gamach,
które kontrabasiści wykonują z reguły sunąc
palcem po strunie, a nie biorąc osobno tonu
za tonem. Gdy zaś w tych głębiach tonalnych ucho
ludzkie nie jest już w stanie odróżnić wyraźnie
tonu od tonu, a o stwierdzeniu czystości i precyzji
w wykonaniu figuracyj oo i poo nie ma mowy,
przeto tego rodzaju notacja może mieć wyłącznie
wartość charakterystyczną i pod tym względem
już dawni mistrzowie umieli znakomicie kontra-
basy wyzyskać np. Glück w Orfeuszu (charakterystyka
Cerbera), Beethoven (grzmoty w symfonii pastoralnej).

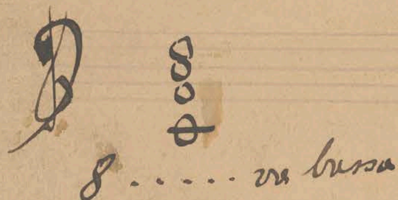
Beethoven używa ~~ciągu~~ tam kontrabasów razem z wiolonczelami, gdzie rola ich jest czysto kolorystyczna. Gdzie chodzi o wyraźne ~~obra~~ figury w basie, tam powinien kontrabas milczeć, albo przynajmniej tylko niektóre akcentowane tony pasaży wiolonczelowych podkreślać. Gdyby np. chodziło o taką figuracyę w wiolonczelach:

Allegro
Wiolonczele
To głos kontrabasów mógłby być pisanym
Kontrabasy
lub też np.:
Kontrabasy

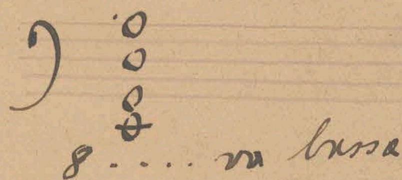
Beethoven zasadniczo notując razem wiolonczele i kontrabasy potrafił jednak niekiedy nadzwyczaj trafnie wyzyskać ~~ich~~ charakter kontrabasów, wyodrębniając ~~ich~~ je od wiolonczel. Tak w słynnym duecie przy kopaniu grobu w Fideliu wiolonczele wytrzymują nuty basowe a kontrabasy żwawo odzywają się w figurach:

W tym duchu można kontrabasy tak dalece uniezależnić od ~~innych~~ głosów basowych, że powierza się im np. wykonanie jakiejś figury znacznie ponad basem prow-

tonym przez wiolonczele, rogi etc., o ile tylko treść faktycznie tej lucracji ilustracji wymaga, jakiej kontrabas we wszystkich pozycjach powierzonym sobie motywom udziela. Zwracam tu uwagę na wspaniałe tony, jakie w wyższych pozycjach g-struny wyskać można, zwłaszcza jeśli kontrabasiści obznajomieni są z techniką, wedle której tonów tych nie wyszukuje się przyciskając strunę do gryfu, lecz ściskając ją między pierwszym a drugim palcem i w ten sposób odpowiednio skracając. ~~Przy pasażach~~ Celem ułatwienia pasaży musiałby przepisać odmienny dla niektórych strój kontrabasów, np.

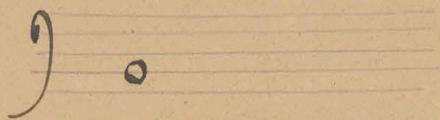


lub

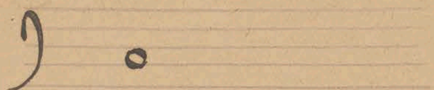


itd. przyczem częściej korzystałby się z nierównie pełniejszego dźwięku pustych strun, ~~gdyż przy takim podziale kontrabasów zyskiwałoby się kilka tonów~~ zysk ~~ten~~ ograniczałby się jednak do ~~dwóch~~ 2, maksymalnie ~~trzech albo~~ 3-4 tonów, a cóżby ten system zalecany przez Berlioza ~~pisownię i~~ komplikowałby pisownię i był zawsze źródłem błędów i

nieporozumień. Gdyż jak znaczyć na a-strunie, zestrojonej na g ton Kontra-H? czy pisać go



czy też

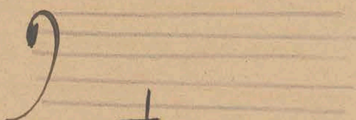


?

W pierwszym ~~pr~~ wypadku narażamy się na to, że kontrabasista zestrojoną strunę przyciśnie w miejscu gdzie normalnie leży to Kontra-H, wskutek czego zabrzmi Kontra-a, w drugim wypadku przy zapomni sobie, że gra na zestrojonej strunie i chcąc ~~za~~ (dogodzić?) weźmie ścisłe ton c. Wszystkie te trudności wskazują na to, by jaknajrzadziej i nie bez koniecznych powodów sięgać do tak niebezpiecznego środka jak przestrajanie strun. Co do pasaży, to ustaliliśmy, że mają one rolę charakterystyki i nie może być istotnem, by każden ton precyzyjnie zabrzmiał, tem samem one nie są jeszcze powodem do przestrajania instrumentu. W ogóle długie pasaże w kontrabasach – to nie jest udatny

powyżej. Trzy, cztery tony w szybkiem następstwie mogą natomiast niekiedy wywołać znakomite wrażenie.

Jeszcze trzeba zaznaczyć, że ~~tonikalek~~ skutkiem (wymysłu ~~pisania~~) notowania kontrabasów razem z wiolonczelami wymagali klasycy od nich tonu



8 .... va bassa

Zdaje się, że było im to dość obojętnem, czy tony poniżej Kontra-E (najniższego normalnego dźwięku kontrabasów) zostaną wykonane w Kontra-oktawie czy o oktawę wyżej. Obecnie posiadają niektóre kontrabasy mechanizm umożliwiający wydobycie tych czterech tonów. Gdy atoli przy takim instrumencie jak kontrabas, charakter i barwa ~~tonów~~ dźwięku jest o wiele istotniejszą od ~~tej~~ kwestyi, czy te kilka tonów zabrzmi o oktawę wyżej czy niżej, przeto z jednej strony nie będzie nieszczęściem, jeśli w razie napisania ich w Kontra-oktawie zostaną wykonane w wielkiej oktawie, z drugiej strony może kompozytor bez szkody umieścić je wprost w wyższej oktawie. ~~Mnie osobiście~~ ~~jest~~ Wiele przemawia za tym ostatnim sposobem ~~sympa~~

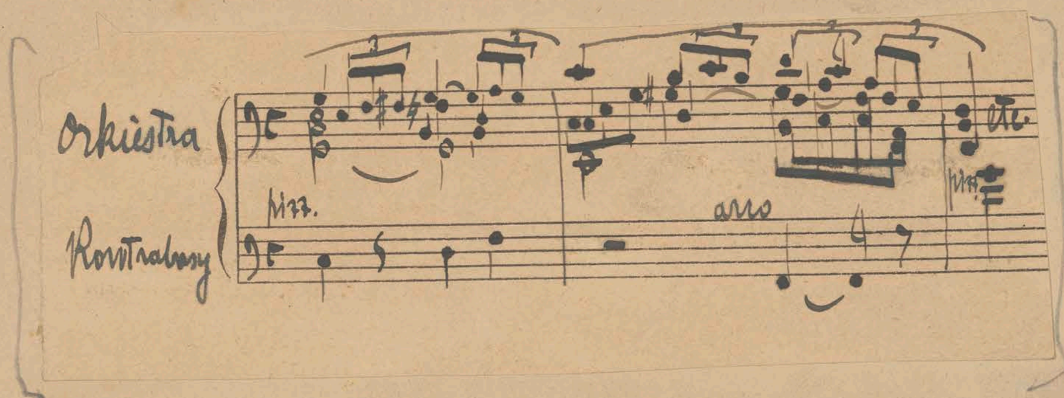
~~przemawia wrazek~~

~~tyczniejszy~~, gdyż należy przyzwyczajać grajków orkiestralnych ~~do tego~~, że wszystko, czego kompozytor wymaga, ma być ściśle wykonane, a więc i ~~W tym celu musi oczywiście kompozytor dokładnie wiedzieć, czego od poszczególnych instrumentów a więc należałoby żądać można, i do owego~~ uniknąć pomyłki, które mogłyby dopuścić do pełnej dowolności instrumentalistów; ~~o których mowa; dlatego wolałbym nie schodzić z kontrabasem niżej Kontra-E~~, wobec tego, że bardzo kontrabasiści zastąpią tonów poniżej ~~Kontra-E.~~ głębię tych niskich ~~tonów jeszcze niższych tonów~~. W wyjątkowych wypadkach możnaby wreszcie przepisać nastrojenie E-struny na (kontra) es, d, des lub c. Tego sposobu trzymał się Wagner.

Zwykły smyczek kontrabasowy nie nadaje się do szybkich staccatów lub spiccatów, co zresztą wobec ~~cięższej natury~~ ociężałości strun kontrabasów nie jest żadną szkodą. Dobry efekt wywołuje jednak nie ściśnione ligatury, a krótkie tremolo z akcentem na pierwszej nucie np.:

Figura ta jest przedewszystkiem bardzo łatwa, gdyż smyczek o silnie wygiętym drzewcu mocno uderzony sam ze siebie o strunę odskakuje wskutek swej elastyczności trzy lub cztery razy od struny. ~~W ten sposób więc dłuższego tremola wykonać nie można; brzmi ono, wykonane to~~

Długie tremolo nie może być naturalnie wykonane w ten sposób, lecz tylko analogicznie jak na innych instrumentach smyczkowych; brzmienie tremola kontrabasów jest ~~pełne grozy~~ przeraźliwe i pełne grozy. Nieporównanie pięknie brzmią pizzicata kontrabasów, użyte tu i ówdzie dla położenia nacisku wśród tkanki prowadzonego przez inne instrumenty; takie pizzicato dodaje ~~[illegible]~~ żywej barwy akordowi. Oprócz użycia kontrabasów w ten sposób w samym basie można uzyskać podobnie barwny a przecież odmienny efekt używając takiego pizzicata w tonach harmonicznych jeszcze poniżej leżącej harmonii np.



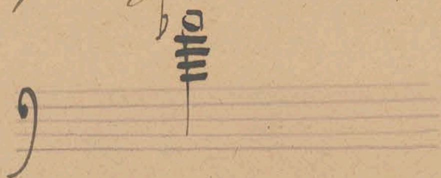
lub też ~~nawet~~ zaznaczając te pizzicata nawet poniżej właściwego basu, dla szczególnie charakterystycznego dźwięku, zwłaszcza np. w terckwartowych akordach przydzielając im dominantę, ~~lub~~ w septymowych inne dźwięki niż na leżący bas itd. Takie użycie kontrabasów jest ~~[illegible]~~ równie dobre w harmoniach instrumentów smy-

smyczkowych, jak mięszanych jak wreszcie wyłącznie dętych. Przekonaliśmy się bowiem, że kontrabas jest zupełnie samodzielnym głębokim instrumentem. Użyty w jeden z opisanych sposobów w harmonjach dętych wywołuje kontrabas nieraz wprost wstrząsające wrażenie. Już spokojnej i bladej frazie w ostatnim przykładzie instrumentowanej np. w klarnetach i rogach lub fagotach dodałoby *pizzicato* kontrabasów jakiegoś niesamowitego posmaku. Taka instrumentacya ma zatem cechy wprost kolorystyczne i jako taka nie musi zbyt szerokiego użycia. Barwa działa zawsze przez kontrast!

Flażolety miałyby sens tylko w *solo* kontrabasów. Przytem ograniczyć się należy ze względu na niewykonalność techniczną innych — do tak zw. naturalnych flażoletów, ze względów ~~na brzmienie~~ dźwiękowych do flażoletów powyżej połowy struny położonych, a ~~dających~~ brzmiących ~~dźwięk~~ w identycznej wysokości z równo położonym naturalnym tonem, lecz o odrębnej barwie flażoletów. Wskutek rozmiarów strun kontrabasu ~~brzmią~~ są te flażolety bardzo piękne.

Tłumiki nie zmieniają zasadniczo charakteru dźwięku kontrabasu, lecz tylko osłabiają go. Dźwięk

zresztą przeważnie żaden kontrabasista tłumika nie używa i nie posiada. We wspaniałym ~~solo~~ solowym ustępie kontrabasów w IV. akcie Otella żąda Verdi użycia tłumików. Sądzę, że żaden inny instrument nie odmalowałby równie przejmująco grozy sytuacji, gdy do sypialni Desdemony wchodzi jej niewierny mąż z szalonem postanowieniem zamordowania ~~mordu na~~ niewinnej ~~[illegible]~~ żony, jak posępny, niewzruszenie ponury kontrabas, wychodzący w górę aż do



przechodząc ze złowrogiego legata w rzęsiste staccato-szesnastki. Krew w żyłach się ścina! Tak bogatym w wyrazie może stać się najociężalszy z instrumentów pod ręką mistrza!

Rozdział II.

Kwartet smyczkowy w orkiestrze.

~~Zapewne każdego z nas uderzyła przy czytaniu książek~~
~~łatwość czy talent jakiś książki o [illegible]~~
~~lub czy~~ ~~(nawet tylko krytyk artystycznych [illegible]~~
~~[illegible] może trudność wykonania tego~~ co

~~Autor niewątpliwie odczuwał i analizuje~~ swe odczucia wobec sztuki w wiele dokładniej. ~~Ale brakło mu koniecznych pojęć, czyli słów na wyrażenie tego wszystkiego.~~ Zdolność analizy uczuć w naszej świadomości sięga bowiem daleko głębiej niżby to z samej ilości pojęć i słów zdawało się wynikać. Pisząc o sztuce uciekamy się co chwila do porównań, analogji metafor; ~~uczucia nasze są~~ skala wrażliwości naszej jest tysiąckrotnie bogatszą i subtelniej ~~wykwalifikowana~~ zróżnicowana niż to słownik potrafi wyrazić. (zastanawiając się nad wrażeniem, jakie na nas wywiera, to symfonja ~~Symfonja~~ Beethovena – albo To znów ~~pieśni~~, Kwartet tego tytana – ~~pieśni~~, Lohengrin, preludjum Chopina, pieśń Schuberta – ~~wszystko to piękne rzeczy. Możemy użyć tu wyrazów: – cudowny, wzniosły, wspaniały itd. Ale to nie powie, wyrazy te w odniesieniu do dzieł sztuki stają się – Co gorsza – banał. A przecież ...~~

~~Dziwimy z wysłuchania symfonji Beethovena,~~
~~a pieśni Schuberta jest całkiem inne.~~ Określamy w nich najistotniejsze różnice
~~to~~ (a przecież ~~wyliczamy~~ wyliczymy w stosunku Chopina,
gdyby ktoś żądał od nas, byśmy je sprecyzowali ~~i~~ i określili odrębne
~~między~~ rozbudzone w nas przy słuchaniu tych rzeczy uniesienia, wzruszenia, czy duchowe przeży-
cia (~~już te słowa ... ...~~)

Jeżeli zatem mam teraz coś powiedzieć
o roli kształtu muzycznego w orkiestrze, to zda-
ję sobie sprawę, że przedsięwzięcia tego absolutnie
nie będę w możności dokładnie w czym a ~~raczej~~ jakżeż np. określić dokładnie
w słowo-wypowiedzieć. ~~...~~ różni-
cę między brzmieniem orkiestry muzycznej w wielkiej,
a skupionej pozycji; a więc ~~tylko~~ bez uciekania się do
„kolorystyczności" nasyconych barwnie" lub „pełności",
„stanowczości", „energji"? Bo to są obrazy nie zawsze
odpowiednie, a zawsze nieścisłe. Wszak złoty akord

Względna ubogość słownictwa wobec naszej tak szerokiej a subtelnie zróżnicowanej uczuciowej wrażliwości daje się głównie odczuć w dziedzinie piśmiennictwa o sztuce, którego tematem jest właśnie analiza świadomych reakcji psychicznych na zewnętrzne artystyczne podniety. Totież uciekamy się tu co krok do porównań, analogji, metafor. Jakże np. określić dobitnie różnicę między dźwiękiem orkiestry smyczkowej w zwięzłej a skupionej harmonji? Powstaje się tu na te trudności, gdy mając coś powiedzieć o roli kwartetu smyczkowego w orkiestrze, wiem, że trudno mi będzie przedsięwzięcie to w czyn – a raczej w słowo – wprowadzić. Zwłaszcza, że studjum to, przekraczając nasze właściwe zadanie, jakiem było zapoznanie się ~~[illegible]~~ z instrumentami orkiestry, już skutkiem tego, że z natury tematu porusza zagadnienia estetyczne, musi być jeszcze bardziej niedoskonałe, ułamkowe, frazeologiczne, ~~jak~~ niż inne rozdziały.

Przedewszystkiem ustalmy nomenklaturę. Nazwę kwartetu smyczkowego dla zbioru instrumentów smyczkowych w orkiestrze przeniesiono tam (zwyczajowo z kwartetu smyczkowego solistycznego. Obejmuje ona

Zatem pierwsze i drugie skrzypce, altówki i wiolonczele. A więc instrumenty smyczkowe z wyłączeniem kontrabasów, zgodnie z odmiennym charakterem i specyficzną rolą tego instrumentu w orkiestrze. Czasem atoli spotyka się nazwę kwartetu smyczkowego w zrozumieniu ogółu instrumentów smyczkowych w orkiestrze, a to: skrzypiec, altówek, wiolonczel i kontrabasów. Jest to nazwa nieścisła. Zgodnie z funkcjonalnym charakterem w zespole orkiestralnym, jak i jedynie zgodnie z jego ~~w~~ w drodze analogji z kwartetem (s.s.) powstała ~~przeniesiona~~ ~~powstała~~ (nazwa) — należą do orkiestralnego kwartetu smyczkowego instrumenty smyczkowe z wyjątkiem kontrabasu. Chcąc objąć jedną nazwą wszystkie instrumenta smyczkowe — możemy mówić o (orkiestralnym) kwintecie smyczkowym.

Przeciwko tym zapatrywaniom, jak wogóle samu wyodrębnieniu kontrabasów z zespołu kwartetu

Smyczkowego, mógłby ktoś przytoczyć następujący przykład ze „Śpiewaków Norymberskich”:

II. Skrzypce
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy

Tu Kontrabas jest niezupełnie traktowany jako rów-norzędny czynnik ~~członek~~ zespołu Smyczkowego. W odpowiedzi zacytowałbym ustęp o parę taktów dalej:

Fagot
Altówki
Wiolonczele

Czyżby na podstawie tego ustępu — nawiasem mówiąc dość dobrze ilustrującego twierdzenie Straussa o niedol-

ności fagotów do prowadzenia basów – można było dowodzić, że fagot jest właściwym basem do altówek i wiolonczel, a charakter jego potrzebny tym także dętym instrumentom? Wagnerowska faktura jest jej pełnym zastosowaniem zasady, o jakiej w ostatnim rozdziale będziemy obszerniej mówić, ~~w~~ zasady, że myśl której każdy instrument w orkiestrze ~~jest~~ reprezentuje odrębną barwą która we właściwym związaniu z innemi daje właściwy efekt dźwiękowy. Pojedyńczy przykład nie charakteryzuje wcale indywidualności danego instrumentu, która dopiero pod ręką mistrza staje się niesłychanie bogatą i wszechstronną.

Kwartet smyczkowy w ustalonym [illegible] znaczeniu jest szkieletem, jest zarazem kompleksem muzyków, jest systemem harmonicznym jest ~~zbiorem~~ układem wzorów orkiestry. Umiejętność opanowania tą grupą instrumentów orkiestralnych jest

Zatem warunkiem do osiągnięcia jakiejkolwiek techni-
ki orkiestralnej. Odwrotnie zdawałoby się, że kto opa-
nuje warsztat muzyczny, to dla niego wogóle nie
zaistnieją trudności w instrumentacji. Tymczasem
nie każde twierdzenie da się odwrócić i podtrzymać
w negatywnym sensie. Dzisiejsza orkiestra wymaga
więcej wiedzy i umiejętności od kompozytora, jeżeli
ma być jako tako wyzyskana. Ale rzeczywiście - nie
przyciągając innych grup orkiestralnych do samodzielnej
roli dbając o to tylko, by przystosowywały się biernie
do poszczególnych głosów instrumentów smyczkowych,
możnaby napisać kompozycję orkiestralną, która
byłaby jedynie rażącą dla swej bladości i nieudolności
w rozważaniu, mogłaby zaś niczem nie obrazić naszego
ucha przy słuchaniu. Tanio i banalnie kopiowałby taki
kompozytor fakturę klasyków. Pominąwszy, że kopja jest
zawsze cieniem podrzędnem, trzeba zważyć, że styl
muzyki klasycznej nie wymagał innej instrumento-

cji. Strauss ma racji twierdząc, że orkiestra kla-
syków to kwartet smyczkowy z użyciem drewnianych
instrumentów dętych „obligato" i z dodatkiem instru-
mentów dętych blaszanych dla wzmocnienia tutti.
(i kontrabasem dla wzmocnienia basu!) Ale
dziwne: ci sami kompozytorowie, którzy w kwartetach
doszli do pełnej swobody w indywidualizacji głosów
nie przełamali pewnej sztywności instrumentalnej
w orkiestrze; dla nich instrumenty niesmyczkowe sta-
nowiły jakoby balast. Zapewne w lwiej części było to
wynikiem nierozwiniętej techniki instrumentów drewnia-
nych, a całkiem prymitywnego stanu instrumentów
blaszanych. W sztuce technika i inwencja wspomagają
się wzajemnie. Lecz dla stylu klasycznej symfonji
wystarczał jej schemat orkiestralny. Pełne usa-
modzielnienie instrumentów drewnianych zapoczątko-
wał Bethoven. Postęp mistrzowskiego technika Mendels-

sobna szedł w kierunku kolorystycznym. Mimo działalności Webera i Meyerbeera nie przełamano aż do Wagnera <u>zasadniczo</u> konwencjonalnej formy stylu orkiestralnego. Wagner rozszerzył środki orkiestralne, rozwinął znaczenie instrumentów drewnianych, wykorzystał w pełni wynalazek wentyli u rogów i trąbek. Stworzył potężny zbiór orkiestralny, a zarazem wyzwolił się z tej ciężkości przez znakomite wyodrębnianie, zmieszanie i wzajemne przetkanie poszczególnych grup instrumentalnych. Lecz z jego reformy wyszedł kwartet smyczkowy bynajmniej nie upośledzony. Owszem, może równie wiele jak jego znajomość rzeczy, intuicja, rutyna, subtelne różniczkowanie dźwięku przyczyniły się do otwarcia oczu na bogactwo barw dętej orkiestry, skorzystał też i kwartet smyczkowy na jego kunszcie harmonicznym, polifonicznej strukturze i potrzebie ~~znalezienie~~ barwy także

w instrumentach smyczkowych. A gdy obie wielkie zasadnicze formacje orkiestralne wzbogaciły się omal równo, przeszło i po Wagnerze prymat orkiestry smyczkowej pozostał nietknięty. Szukając określenia dla stylu orkiestry smyczkowej Wagnera możemy powiedzieć – pomijając owo zrównoważenie wszystkich składników orkiestry – że był to styl polifoniczny ostatnich kwartetów Bethovena (z nieznacznymi śladami wpływów Bacha) lecz z zastosowaniem wymogu jeszcze wyższej techniki instrumentalnej, oraz z konkretniejszym zmysłem dla piękna samego dźwięku. Przedewszystkiem inną rzeczą jest kwartet, a inną kompozycja choćby na samą orkiestrę smyczkową. Kwartet jest [illegible], tam nie chodzi o barwy; piękne linje melodyjne czterech głosów kwartetu są najwyższym celem tej kompozycji kameralnej. Tyloletnia głuchota Beethovena nie po-

Zostało też bez wpływu na fakt, że w najwyższym przejawie swego geniuszu ignorował, jakby rozmyślnie piękno poszczególnych brzmień samo w sobie. A więc: zasadniczo nie siląc się o efekta barwne, a przeto widząc najwyższy cel w rozwinięciu współrzędności czterech jaknajpiękniejszych linji melodyjnych może kompozytor kwartetów brzmienie samo w sobie uważać jako końcowe następstwo swej ideowej a zarazem techniczno-kompozytorskiej ~~go wreszcie~~ kreacji, jako drugorzędną zawartość objektywizacji swej woli twórczej. I to jest istotne w muzyce jak i w innych sztukach, że przy pełnym osiągnięciu postawionego sobie artystycznego celu, wszystkie składniki, jakie objektywnie w to dzieło sztuki wchodzą, stają się przez nastrojenie do celu artystycznie pełnowartościowe. Romańskim świątyniom nie można zarzucać braku strzelistości, liryce-braku napięć dramatycznych, kwartetom-braku barwy. Gdy atoli w kwartecie

przewodnią myślą twórczości jest melodyjna indywidualizacja głosów, przeto jasnem jest, iż współbrzmienia mogą - nie uchybiając nigdy wartości kompozycyjnej - tak w wyższym stopniu zadowolić naszą potrzebę piękna w samem brzmieniu, jak znowu wynikać wogóle jako samoistna kreacja wobec piękna rysunku linij melodyjnych. Tak ostatnie kwartety Betowena są o całe niebo piękniejsze od kwartetów Mendelsohna — te ostatnie brzmią lepiej. O ile tylko potrafię, chciałem się jaknajwyraźniej w tej kwestji wysłowić, zanim przejdziemy do orkiestry smyczkowej.

Kompozycja orkiestralna jest obrazem barwnym. Barwy, ich zespoły, zestawienia, zmiękczenia, kontrasty i natężenia - oto materjał kompozytora, lecz i tu harmoniczna faktura, polifoniczna inwencja wyda piękno, jeżeli je tylko instrumentacja nie zepsuje. Malarz ujmującej postaci

w jej oddziaływaniu kolorystycznem, jeżeli tylko ukrywa się w trafności rysunku, da dobry obraz; chyba, żeby go indolentni kładąc surowe lub fałszywe kolory - zepsuli. Lecz to nie będzie żaden malarz-pokojowy! Niestety w muzyce się to trafia. Pan X czy Y potrafi poprawnie a może i z pewną fantazją skomponować pieśń, lub ~~fantazję~~ balladę fortepianową; orkiestrowe jego kompozycje zdradzą grube braki umiejętności instrumentalnej. Pozwolę sobie tutaj zacytować ~~Schumanna~~ Schumann'a. Zapewne, że części jego symfonii zdradzają (inwencji wielostronnie) czysto w duchu fortepianu. Ale takie, jakie są, dałyby się jednak inaczej zinstrumentować, do tego stopnia inaczej, że w obecnem poczęciu z ducha fortepianu wielkie piękno ich treści muzycznej mogłoby zajaśnieć, zamiast ginąć wprost z nieporadności orkiestralnej genialnego zresztą kompozytora. Gdyż orkiestra ma swe własne

prawa, ale funkcję czegoś organicznego, przytem bogato złożonego, jako wykwit dłuższego okresu ewolucyjnego. Znowu zastrzeżenie: nigdy nie będę twierdził, że kompozycja orkiestralna jako taka stoi wyżej od fortepianowej, lub kameralnej. Ale to twierdzę, że kompozycja na orkiestrę wymaga w jednym kierunku czegoś więcej od kompozytora, a właściwie nie czegoś więcej, tego samego co i inne formy kompozycji: dokładnej znajomości aparatu, dla użytku którego tworzy; tylko, że ta dokładna znajomość orkiestry jest „czemś więcej” dla wielu muzyków.

W odróżnieniu od kwartetu smyczkowego, muszą instrumenty smyczkowe przejąć funkcje barwne. Mimo to przyznam bez wahania że jeżeli chodzi o samą stylistykę orkiestry smyczkowej, kompozytor, który wstępuje w labirynt orkiestralny z kłębkiem doświadczenia kwartetowego w ręku, będzie miał tysiąckrotnie ułatwione zadanie,

by się sam nie zgubić. Przy poprawnej harmonizacji i w charakterze instrumentów smyczkowych prowadzonej partyturze – może być pewien, że go orkiestra smyczkowa nie zawiedzie i całe piękno swego brzmienia odda mu w usługi na uplastycznienie jego pomysłów. Tylko niechby jeszcze pamiętał, że trzyma w ręku pędzel i kolor, więc też nie lekceważąc swoi Boże rysunku – myślał o akustyczno-realnym wyniku swych muzycznych kombinacji, o wykorzystaniu tych możliwości barwnych, które jego dobry rysunek do pożądanej plastyki podnieść mogą. Ta uwaga jest już też przy omawianiu samej smyczkowej orkiestry potrzebna. Proszę porównać pełną orkiestrę Webera a ustępy wyłącznie smyczkowe z „Tristana" lub „Śpiewaków Norymberskich"; gdzie jest więcej barwy?

Lecz w czem to leży? Czy dadzą się z dzieł o różnej wartości instrumentalnej wyciągnąć wnioski

przeżywania pewne detaly, któreby w dodatku by-
ły tak samodzielne, jako techniczno-instrumen-
talne wskaźniki, byśmy zdołali przebić się przez
trudności na wstępie tego rozdziału rozważane
i potrafili je ściśle sprecyzować, nie gubiąc się
w różniczkowaniach często nieuchwytnych, odpo-
wiadających jedynie oddziaływaniu na nas raz
wyższego, raz niższego napięcia twórczej genialności?
~~Kompozytora~~? Czy jest np. możność stwierdzenia
w czem to leży – poza ideową zawartością treści
muzycznej – że szmer instrumentów smyczko-
wych w chwili, gdy przed oczyma rozmarzonego
Zygfryda zjawia się wizja jego matki, w czem
młodzieńcza splecioną z tęsknotą za ~~kobietą~~ tkliwością kobiecą, wy-
daje nam się jako muzyczna ilustracja tej sce-
ny zawierać stokroć więcej plastyki, niż cało mu-
zyka Oberona? Sformułowanie pytania w ten

sposób, byłoby wadliwe. Środki wyrazu muzycznego są przedewszystkiem wieloznaczne, i gdyby kto twierdził, że w wspomnianej scenie z Zygfryda ma wrażenie nowego świata, to nie zdołamy go pojęciowo przekonać, że mówi od rzeczy. Dalej treść i forma – a mówiąc w taki sposób o funkcji instrumentalnej, abstrahujemy ją jako czynnik formalny od treści – są w sztuce zbyt zrośnięte iżby doznane ~~apercepcji~~ wrażenia psychiczne móc przypisywać wyłącznie do działania formalnego pierwiastka w przedmiocie apercepcji. Sformułujemy kwestię pytaniem, a odpowiedź nie będzie trudna. Aby zostać w przykładzie: Dlaczego scenę z Zygfryda uznajemy za in~~ten~~tensywniejszą w analizie doznanej apercepcji? – Skutek tego, że w analizie ~~strukturalnej~~ struktury elementarnej (tego przedmiotu znajdujemy wyższą artystycznie kongruencję treściwej i instrumentalnej ~~percepcji~~ koncepcji. Powiedzieliśmy, że technika i inwencja wspomagają się; wiemy, że twó-

i formie przedmiotu sztuki - to dwa rodzaje ogląda czegoś jednolitego. Konkretniej mówiąc: (Inwencja kompozytorska jest tu jak zawsze wszystkiem umiejętności i znajomość nawzajem źródłem znajdowania całkiem dostosowanego wyrazu w aparacie orkiestralnym. Gdyśmy się wreszcie wyzwolili z abstrakcyjnych dociekań i znaleźli się w sferze zespołu orkiestralnego jest nadzieja, że porozumiemy się co do płynących z tak dostrzeganego pytania wniosków.

Trzeba więc umieć orkiestralnie myśleć. A w tym celu znać każdy nerw i mięsień orkiestralny, jak anatom zna ciało ludzkie. Trzeba umieć przedewszystkiem operować kwartetem smyczkowym gdyż jest to zbiór najważniejszych organów orkiestry. Z dalszych rozdziałów i przez porównanie techniki instrumentów dętych z techniką smyczkowych pozna czytelnik o ile te ostatnie mają szersze możność użycia. Żywa wibracja tonu

jest ta sama, bezpośredniość w tworzeniu dźwięku analogiczna, a o ileż przytem można smyczkiem więcej wydobyć z instrumentu niż z [illegible]. Ten tak prosty, a cudowny aparat, jakim jest smyczek, potrafi istotnie całą duszę przelać w dźwięk. A ponadto ileż szersze jego możliwości techniczne! Zamiast każdego jednego tonu ~~można~~ potrafi on wydawać z instrumentu smyczkowego całą harmonję w akordach i arpeggjach, ~~może~~ umie łączyć nuty i śpiewać ~~tak~~ dźwięcznie wymownie, jest instrument żywy, a przytem w rozmaitych swych rodzajach zdolen dać tyle basu, wyrażać tyle blasku w kantylenie, tyle ognia spiccato, tyle majestatu wielkiego staccato jest tak giętki a przytem tak niewyczerpany, że nigdy ~~[illegible]~~ oddech ludzki, wśród instrumentów żywych tworzących, nie będzie mógł z nim rywalizować. !

Flety i klarnety możnaby co do samej biegło-
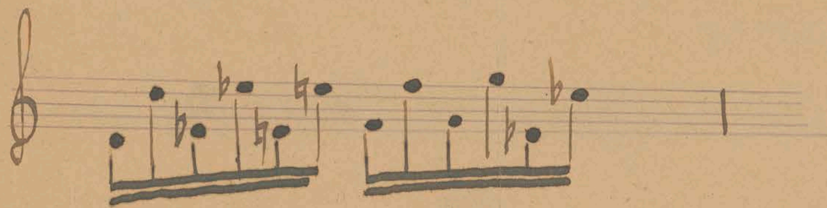
to jest czystości intonacji i aplikatury z instru-
mentami smyczkowemi porównać. Ale pamiętajmy
~~stąd~~, że nigdy z nich tych ostrych, stanowczych,
tanecznych akordów nie wydobędziemy, nigdy ka-
pitalnego efektu pizzicata, czy flażoletów od
nich nie usłyszymy, nigdy tego życia w ekspre-
sji i dynamice nie doznamy. Zapytajmy
w jakiej skali te instrumenty się poruszają,
muzycznie i uczuciowo? Czy bodaj kiedy ten żar,
tę stanowczość, ten zapał, ten entuzjazm, co równo-
legle im w muzycznej skali skrzypce? Wszelkie
wszelkie inne instrumenta dęte są już technicznie
upośledzone w porównaniu do smyczkowych, nie
mówiąc nawet o skali wyrazu. Otwórzmy którą-
bądź partyturę na chybił trafił, gdzie zobaczymy
czasem linje ósemek, szesnastek itd., gdzie skrzypce,

gdzie prawdziwy wyraz życia: uczucia, wola, namiętność? Oczywiście w kwartecie smyczkowym. Dwa ustępy z trzeciego aktu _Trystana_ przekonają nas, o ile technicznie instrumenty smyczkowe przewyższają instrumenta dęte, w jednym i drugim przykładzie zobaczymy, jak starannie musi kompozytor rozdzielać role i układać instrumentom dętym pokonanie tego samego zadania, które wytrzymałe i wierne struny smyczki ochoczo rozwiązują. Szczegóły pisowni pozwolą przytem odgadnąć, o ile więcej swobody, a tem samem mocy wyrazu znajduje się w kwartecie smyczkowym.

2 Oboje
2 Klarnety (B)
Basklarnet (B)
3 Fagoty
4 Rogi (F)
3 Puzony
Tuba
I. Skrzypce
II. Skrzypce
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy

Proszę zauważyć, że kompozytor (mający ~~[illegible]~~ całe wielkie orkiestrę!) szesnastki w drugiej i czwartej ćwiartce taktu oszczędza 3. puzonowi i Tubie a spokojnie powierza je nawet kontrabasom. Obawia się on, aby nie przeszkodzić im do fis wzgl. ges, gdyby te szesnastki dęte instrumenty miały grać i f w jedynym możliwym sposobie, (w tem tempie)

<Ale i przecież samo jest trudniejsze> i dlatego na żadnym może instrumencie drewnianym wspomniany już w części ogólnej (Rozdział IV) otwór oktawowy (~~Ueberblasloch~~ Überblasloch) nie odgrywa tak ważnej roli, jak na klarnecie, gdzie zresztą właściwiej duodecymowym (otwór C) zwać się powinien. Bez tego mechanizmu wszelkie nagłe skoki z obrębu pierwszego ~~tonu~~ tonu harmonicznego w górę i ~~z powrotem~~ z powrotem byłyby ~~niew~~ niewykonalne. Lecz mimo, że dzisiejszy system uchwytów zezwala na ~~bieg~~ wykonanie nawet takich ~~skoków~~ biegów:



to przecież uznać musimy, że tego rodzaju figury – wogóle na wszystkich instrumentach dętych nieporęczne – okażą się na klarnecie szczególnie nieudatne, a to z powodu jego odmian rejestralnych. Z punktu widzenia techniki trzeba przytem powtórzyć, że nie można w takich przeskokach trzyć tonów w dół. <<Tyle cz.

1406.

Tj. *legato* zintonować. Kontrabas grając *staccato* nie „potknie" tych nut.

2 Oboje
1. i 2.

2 Klarnety (B)
1. i 2.
p cresc.

2 Rogi (E)
4. cresc.
3. i 4.

2 Fagoty
cresc.

I. Skrzypce

II. Skrzypce
cresc.

Altówki
cresc.

Wiolonczele
cresc.

Kontrabasy

Aczkolwiek te dwa przykłady już w swych ciasnych ramach ilustrują tak dobrze ~~nasze panegiryki na~~ uniwersalność kwartetu smyczkowego, że niewątpliwie trudno nam będzie ustalić jakieś *reguły*, przy wskazaniu których to jego bogactwo dałoby się z łatwością eksploatować. ~~Już~~ Poruszyliśmy już kwestję ścisłego i skupionego prowadzenia głosów kwartetu smyczkowego, jeżeli na tak prostym przykładzie dało się zademonstrować

Trudności piętrzące się na drodze systematycznego pojęciowego ustalenia jakichś tu obowiązujących prawideł, są istotnie, aby znaleźć wogóle punkt wyjścia w omówieniu orkiestry smyczkowej, trzeba chyba zacząć od przestrogi przed niestylowem jej użyciem.

Omówiliśmy poszczególne instrumenty smyczkowe. Przekonaliśmy się, że każdy z nich ma ogromną mnogość zdolności użycia i wyrazu. Naprawdę nie umiałbym wytłómaczyć, dlaczego np. długie leżące harmonje miałyby być mniej stylowe od ruchliwego powiązania się wszystkich głosów smyczkowych. Zwłaszcza gdyby tak wykorzystać crescendo i diminuendo ~~[illegible] [illegible]~~ w długich, długich okresach leżących harmonji, to ledwie uchwytne w chwilowem przebiegu, a tak wytrwałe, takim głębokim oddechem zdrowia rosnące crescendo i to w operach przebrzmiewające decrescendo orkiestry smyczkowej! Ale ~~[illegible]~~ przecież to wyjątkowy efekt; na ogół ruch jest wrodzony instrumentom smyczkowym. Lecz w tym ruchu znowu są formy ~~[illegible]~~ jego prowadzenia,

są figury, które wręcz charakterowi instrumentów się
sprzeciwiają. To oczywiście psułoby kompletnie obraz
całości. Bo gdy orkiestra smyczkowa jest najistotniejszą
częścią organizmu całej orkiestry, nawet powiedziałbym
samodzielnym organizmem w organiźmie zbiorowym, to
niechybnie prawa ~~jego~~ wewnętrzne tego organizmu wymagają bądź uwzględnienia
potrzeby użycia się poszczególnych jego części składowych. A
więc niezawodnie i w charakterze, odrębnie i ze świado-
mością celu prowadzić poszczególne głosy, pamiętać o
właściwościach instrumentów w różnych pozycjach, nie
omieszkać zastanowić się nad trudnościami, jakich przeko-
nania od grajków się żąda, strzec się przytem szty-
wności i ospałości, a nadewszystko dać się instrumentom
~~zarazem~~ wyśpiewać i wyskarżyć, ~~a zarazem~~ a obok tego rozigrać i
~~nagr~~ wygrać — oto kilka warunków, by całość brzmiała
dobrze. A przytem wzajemne ustosunkowanie równo-
czesnych funkcyj instrumentów uwzględnić, nie przeła-
dowywać miejsc jednych, nie tłumić dźwięku w innych, nie
przygniatać efektu ~~jednych~~ jednego instrumentu przez użycie równocześnie
akcentowania roli drugiego, nie dawać wiolonczelom w
najwyższych, altówkom wogóle w skrajnych pozycjach
partyj obszernych i trudnych, nie wyskakiwać bez potrzeby
silnego wystąpienia brzmienia instrumentu o naturalnej jego
obrębie i tem samem tłumiących pozycji, nie męczyć i nie ~~nudzić~~ zniechęcać

grajków ni trudnościami, ni [illegible] ich partyturowym wyszukaliśmy kilka konkretnych reguł.

Zgodziliśmy się na to, że orkiestra smyczkowa, to rozmnożony kwartet smyczkowy o możliwościach barwy. W czem leży ta barwa? Głównie w tem, co nazywamy wolumenem, objętością tonu. Gdy równocześnie pierwszych skrzypiec bierze ton gis₁ czy gis₂, to małe różnice w czystości intonacji zleją się w „szeroki" wolumen dźwięku. Uwzględnijmy teraz, że na instrumentach smyczkowych brzmią daleko intensywniej współtony harmoniczne, niż np. na fortepianie, a ich wolumina sumują się też równolegle z rozszerzeniem wolumenu zasadniczego ~~dźw~~ tonu. Już w pojedynczym tonie skrzypiec jest potencjalna barwność. Jest on jak gdyby „barwny" ton na ~~pędzlu~~ pendzlu artysty malarza, który ze świadomością celu, w właściwem miejscu obrazu położony, odpowiednio z otoczeniem zharmonizowany lub z niem kontrastujący będzie grał ~~i drg lub~~ drgał żywem światłem. Nie wchodząc tu w ~~stosunku~~ stosunki pokrewieństw i kontrastów z innemi grupami orkiestralnemi, widzimy już, że wrażenie samego kwartetu smyczkowego będzie zasadniczo analogiczne z wrażeniem dobrze zestrojonego, zharmonizowanego w tonie obrazu. Temu celowi służyły też

nasze dotychczasowe dociekania. Nie trzeba zaś sądzić, jakobyśmy w gronie samych smyczkowych instrumentów nie mogli znaleźć i kontrastujących zespoleń barwnych. Weźmy np. ~~flet~~ flażoletowe lub pp wytrzymane wyższe harmonje skrzypiec i wiolonczel. Niech teraz w te harmonje wpadną głębokie altówki z jakimś rzewnym tematem. Albo dalej: Uprzytomnijmy sobie akord septymowy drugiego stopnia w niskich skrzypcach i altówkach, ponad którym wiolonczela zanuci śpiewny temat modulując do harmonji dominantowej. W tych tak prostych przykładach ileż możliwości uzyskania barwy, kolorystycznego wyrazu, nastroju i kontrastów w samym kwartecie smyczkowym. Zanotujmy nasz drugi przykład, dodając jeszcze pizzicato kontrabasów:

Lento assai.

I. Skrzypce pp espr. dim.

II. Skrzypce pp
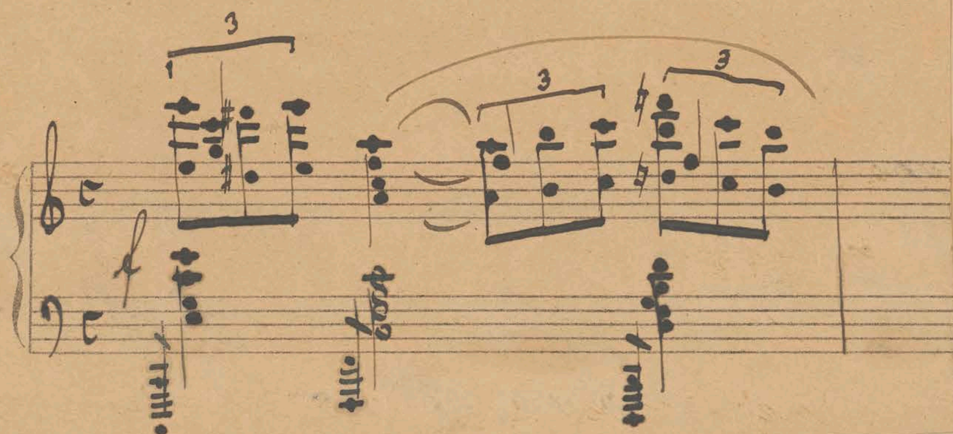
Altówki Divisi pp poco marcato

Wiolonczele p espr. espr. espr.
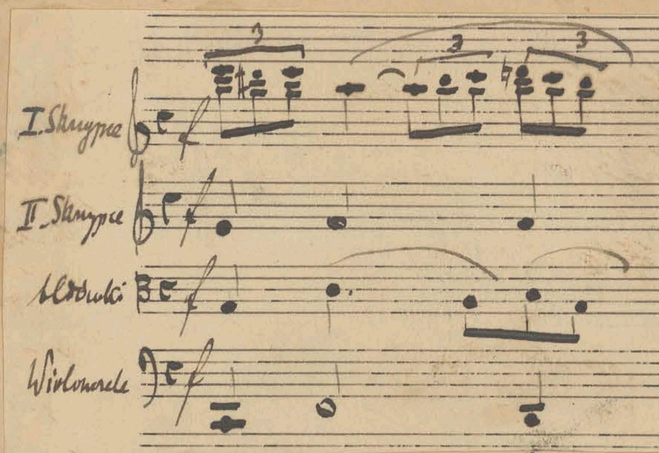
Kontrabasy Tylko jeden pizz. arco jeden pizz.

Przykład ten wskazuje nam zarazem sposób dzielenia instrumentów na grupy. Najczęściej przeprowadziliśmy ten podział w wiolonczelach i kontrabasach, przeznaczając dla każdej grupy osobny system linijek. Często może być to nie do przeprowadzenia ze względu na gotowy druk papieru partyturowego, lub wobec sąsiednich systemów itp.; wówczas przy dwudźwiękach musimy wyraźnie dopisać uwagę div. = divisi jak to w przykładzie przy altówkach oznaczono ~~to oznaczono~~, inaczej bowiem zrozumiałoby się (jak w trzecim takcie przy skrzypcach) dwudźwięk grany przez wszystkie skrzypce. Choć tak skromny i nieoryginalny wskaże jednak ten przykład, ile barwy można wyszukać nawet w skupionej ~~harmonji~~ pozycji kwartetu smyczkowego, w homofonicznym ustępie, w najprymitywniejszych harmonjach. Weźmy atoli naprawdę genjalnie skomponowany, wzorowo harmonizowany przykład: „Pieśń konkursową" Waltera ze „Śpiewaków Norymberskich": prawdziwy się rozstawia przed nami czterogłosowy

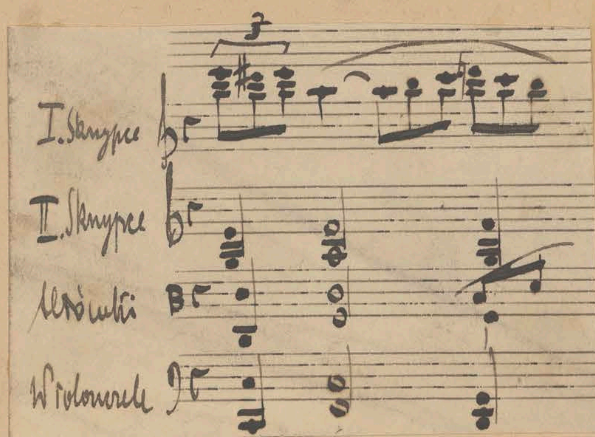
kwartet smyczkowy. Obój i harfa są tam omal nieodzownymi dodatkami; cała głębia pomysłu wyrażona jest w smyczkach. Przykład ten jest zarazem czysto technicznie pouczający. Barwę zespołu smyczkowego zawdzięczamy przecież w znacznej mierze sumie tonów harmonicznych nie całkiem czysto intonowanych tonów zasadniczych. Ten fakt akustyczny umożliwia nam zatem szerokie zastosowanie rozległych harmonji. Przyjaciel muzyki kwartetowej o tem wie, chociaż w solistycznym kwartecie efekt ten jest bez porównania słabszy. Natomiast kompozytorowie przystępujący do orkiestry via fortepian popełniają pod tym względem horendalne błędy. Fortepian potrzebuje wypełnienia harmonji; melodja, prowadzona w violinie pustemi oktawami brzmiałaby cienko i chwiejnie; dodajemy jej nuty harmoniczne. W orkiestrze cały ten wdzięk oktaw i tonów harmonicznych w obrębie melodji jest zbyteczny. A więc prawa, których na fortepianie musielibyśmy tak szanować!
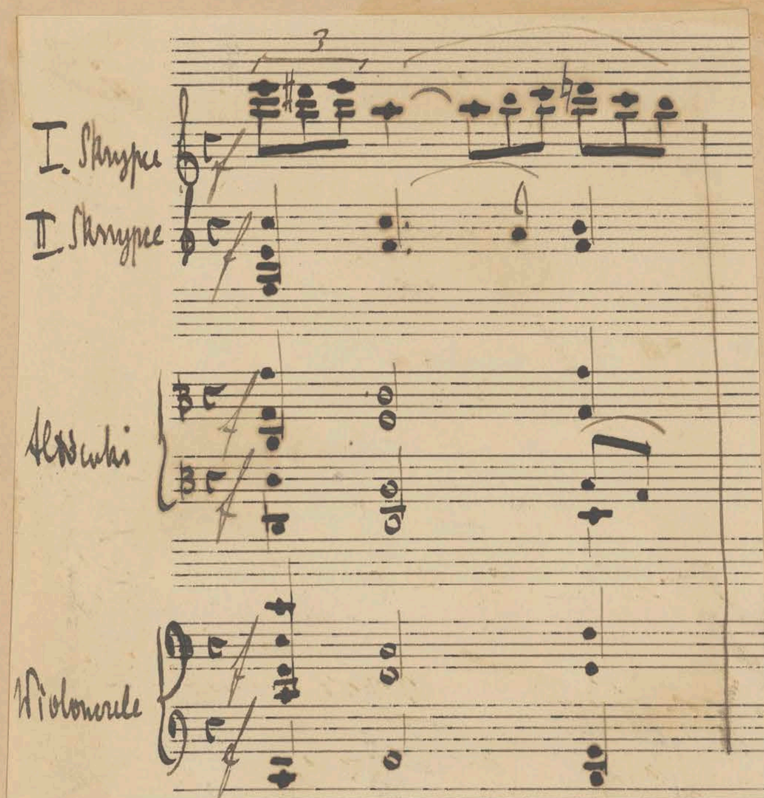


mogłaby w układzie na kwartet instrumentów smyczkowych wyglądać poprostu tak:



lub z użyciem chwyty podwójnych dźwięków:



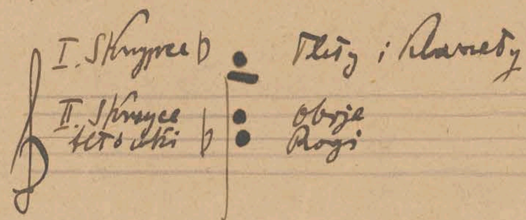
Rzecz jasna, że o wiele pełniej brzmiałby ten ustęp instrumentowany należycie:

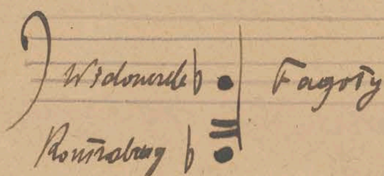


~~Melodyi~~ Nie ma żadnej potrzeby, by melodyę powtórzyć w oktawach. Już pierwsze skrzypce same zastąpią oktawy fortepianu wraz z wypełniającemi tonami harmonicznemi. Ale nawet, gdyby resztę harmonii wytrzymywała orkiestra dęta, to o ile pragnęlibyśmy tego blasku i tej siły, jakiej pisownia fortepianowa zdawała się
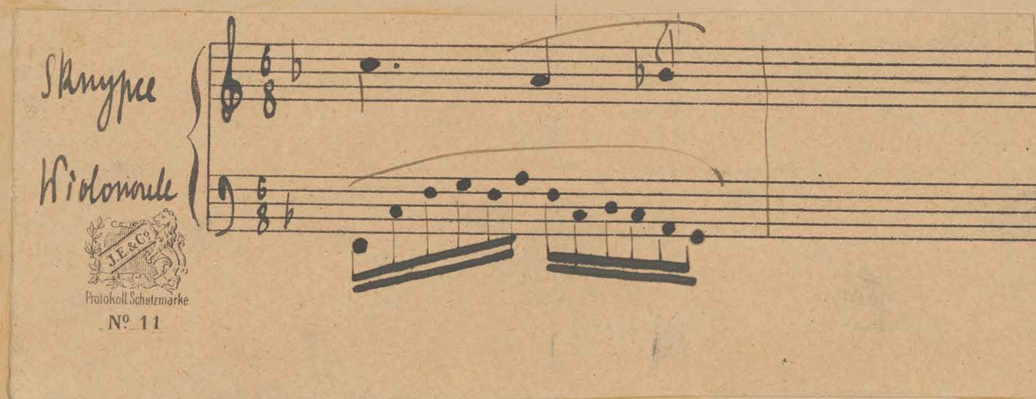
wymagać, to najlepiej byłoby wspomódł pierwsze skrzypce unisono grającemi drugiemi skrzypcami. Unisono posiada w orkiestrze dużo więcej siły i światła niż oktawa. Gdyby fraza skrzypcowa nie leżała tak wysoko, w wypadku zatem np. modulacji do f-dur, to wspaniale podniosłyby nam fragment wiolonczele w oktawie $c_1 - c_2$. Wtedy objętość i naturalna skala instrumentów w grze uczestniczących wskazałaby nam, że prowadzenie melodji w oktawach będzie najnaturalniejsze. Zapewne, że przy powierzaniu różnym instrumentom zadania wzajemnego wspomagania się w intensywności brzmienia, nieraz będzie interwał oktawy koniecznym, najodpowiedniejszym. Ta sprawa łączy się z kwestją w ostatnim rozdziale rozpatrzoną, a to większej wymowności instrumentów w ich granicznych rejestrach. Rozpiszemy tylko zapo-

wypowiedź temu, by oktawę stosowano w takich wypadkach szablonowo, nie licząc się z faktem, że nieraz unison wydaje stokroć lepsze brzmienie, który to błąd popełniają wszyscy bez należytego doświadczenia orkiestrujący pianiści. Wogóle forte-pian – to najgorsze przygotowanie do orkiestry. W każdej partyturze pianisty znajdziemy takie





Typowe „układy na dwie ręce". Albo też taki:



schemat wzięty żywcem z fortepianu, poprostu humorystyczny w orkiestrze. Wszak wiolonczele nie mają „prawego pedału", iżby harmonja brzmiała. Trzeba innymi instrumentami, np. fagotami i rogami wypełnić harmonję, jeżeli się już koniecznie przeznacza wiolonczelę do wykonania tej zresztą bardzo nieumyślnej figury. Jest ona ustawicznym ciągłego skakania po strunach niefortunna, a przez jednorazowe dotknięcie dwie jaśniejszej a-struny (żaden wiolonczelista nie zmieni tu pozycji, aby z tem a pozostać na d-strunie) w najsłabszym punkcie taktu – karykaturalna. Jeżeli pianista przystępuje do kompozycji orkiestralnej, powinien najpierw ~~przygotować wiele~~ napisać kwartet lub przynajmniej kompozycję kameralną z fortepianem i wysłuchać w pokorze życzliwych uwag instrumentalistów, dla których niechybnie da szerokie pole. Niezmiernie ważnem jest przy frazach melodyjnych instrumentów smyczkowych baczyć nato, by nie przeskakiwały ustawicznie, lub wogóle choćby jednorazowo bez w niewłaściwej chwili ze struny na strunę. Zwłaszcza niezmożną jest taka pisownia na wiolonczeli. Wobec tendencji techniki instrumentalista nie będzie mógł ~~przy~~ nieraz przy najlepszych chęciach ~~wielu~~ wykonać całej frazy na jednej strunie, względnie nie potrafi ~~jej~~ jej zręcznie rozdzielić, ~~także ostre przejścia z a struny na d-strunę zawsze myśl muzyczną~~ a gdy ~~zaś~~ właśnie na wiolonczeli przejścia ze struny na strunę (zwłaszcza z a na d) są ostre, przeto myśl muzyczna będzie typowo chromata w wyko-

nania.

Nieliczne tu wymienione błędy, kilka drobnych praktycznych wskazówek – wszystko to ~~nie może się pochwalić, by choć o krok~~ ani o krok nie zbliża nas do tego ideału, jakim jest polifonicznie swobodny układ kwartetu smyczkowego. Pewno, że inspiracji nauczyć nie można; z drugiej strony atoli zdolność inspiracyjna rozwija się i dojrzewa, jeżeli otrzymana jest studjowaniem dobrych wzorów. Nie mogę ich tu umieścić, mogę je tylko przytoczyć. Przytaczając je zaś powinienem jaknajczęściej je zacytować również z powodów dydaktycznych. Silny talent da sobie sam radę; przy wszystkiem, co piszę, mam głównie na myśli talenta średnie, które na podstawie gruntownego studjowania dobrych wzorów mogłyby dla siebie lub dla współczesności coś nika-tego stworzyć. Któż świadczy tem tego, że specjalne

studjum jednego mistrza. Tam zupełnie samodzielność inwencyjną, adept traci zdolność swoistego wypowiadania się. Mówi o sobie, swych uczuciach, swych przeżyciach i nadziejach, jest szczery – ale posługuje się językiem cudzym, nawpół świadomie, lub całkiem nieświadomie – krótko mówiąc niewolniczo. Dlatego radziłbym rozłożyć studja na większy szereg mistrzów. W odniesieniu do instrumentacji smyczkowej są wzorowe przykłady specjalnie liczne. Nie zaliczam do nich ostatnich kwartetów Beethovena – są one zbyt genialne, zbyt samoistne, śmiałe, bezwzględne, tytaniczne, tam nie można się niczego uczyć, jeno podziwiać. Natomiast kwartety Mozarta są cudnym wzorem; też genialne ze stanowiska twórczości artystycznej, posiadają przytem praktyczną wartość dydaktyczną. Jakże Mozart znał i doceniał to wszystko, co odpowiada instrumentom smyczkowym, jakżeż umiał

z nich wydobyć całą wymowność, wyzyskać całą ich wszechstronność! Nikogo nie zadziwi, że i kwartety mistrza form: Mendelssohna są znakomitem kompendium wszelkich możliwości i efektów. Surowy stylista Brahms może powstrzymać od niejednego nieopatrznego kroku. Nie wymieniam tu kompozycji na orkiestrę smyczkową, chciałbym jeszcze raz przestrzedz przed traktowaniem całego kwintetu smyczkowego jako jednolitej całości. Natomiast posiadamy w symfonjach Mendelssohna (zwłaszcza a-dur Włoska) i partyturach Wagnera (szczególnie „Śpiewacy Norymberscy") niezmierną ilość cennych wskazówek co do użycia orkiestry smyczkowej. Cuda dźwięku, zaklęte w partyturach „Pierścienia" wydają mi się mniej cennym materjałem pod względem ~~pedagogiki~~ dydaktyki – chyba

Takto mogłyby natchnąć do gigantycznych ukształtowań to... widowisk. Bogowie Walhalli, ginący za swe winy nadludzi, wraz z tym światem olbrzymów, karłów, smoków i cudów potrzebowali innych środków ~~[illegible]~~ techniki orkiestralnej, niż zdrowi, prości, a w sztuce rozkochani Norymberczycy. Ich język posiąść, że kunsztowną wrobą w małych środkach, to napewno więcej, niż może powtórzyć jeszcze raz bezcelowo, prostacko takie wydźwięcznienie tam możliwe fenomeny dźwiękowe, jak „czar ognia" z Walkirji, lub „szmer lasu" z Zygfryda. To są najdalsze dotąd otwarte perspektywy na moce dźwiękowe orkiestry smyczkowej. Gruntowne przestudjowanie partytury „Śpiewaków Norymberskich" byłu dla każdego kompozytora źródłem szczerych rozkoszy, a przytem pożytecznem w najwyższym stopniu. Ta „mała" orkiestra przedstawia się jako zbiór wspaniale dobra-

nych i mistrzowsko opracowanych drogich kamie-
ni. Czegoś szlachetniejszego w dźwięku nie da się
pomyśleć. Dla naszego tematu są poza wspom-
nianą już pieśnią Waltera szczególnie pouczają-
ce: Przemowa Pognera w ~~I-ym~~ pierwszym akcie, w której
wszystko co istotne leży w kwartecie smyczko-
wym, monolog ~~Sachsa~~ Sachs'a w drugim akcie z mistrzow-
ną figuracją środkowych głosów i następnie
scena jego z Ewą ~~w 2-im akcie~~, z tym bajecznym
czarem polimelodyjności. Najnowsze prądy w mu-
zyce orkiestralnej bynajmniej nie osłabiają - mimo
przyciągania coraz to nowych instrumentów ta-
kich - ważności kwartetu smyczkowego. Chociaż
~~nowsze~~ utwory ~~takiego~~ Straussa, czy Pfitznera
zawierają rzecz jasna, również i mistrzowskie wy-
zyskanie i wirtuozyjne znawstwo instrumentów

smyczk.

smyczkowych, to jednak do takich rezultatów trzeba dojść własną pracą i wiedzą, a nie korzystaniem z tych poniekąd niebezpiecznych wzorów.

Wiele z tego, co tu powiedziałem, podziała może zbyt zniechęcająco na czytelnika, zamierzającego przysposobić się do orkiestracji. Zakończę więc ten rozdział bardziej zachęcającym przykładem. Nasz wielki Władysław Żeleński bynajmniej nie uważał się za wybitnego orkiestratora; nawet w jego naturze lirycznej i kultem klasycznym owianej twórczości nie było podniet do rozwinięcia nowoczesnej techniki orkiestralnej. Jak pięknie przecież brzmi jego orkiestra, jaka tam soczystość smyczkowych instrumentów! To skutek wzorowej harmonicznej faktury. Jeszcze raz powtarzam:

najpierw trzeba umieć rysować - potem można sięgnąć po kolor - inaczej rezultatem będzie nie dzieło sztuki, lecz blaga.

Rozdział III.

Instrumenty ze strunami, niesmyczkowe

W tej grupie instrumentów moglibyśmy podział przeprowadzić pod dwojakim kątem patrzenia: albo dzielić instrumenty na obciągnięte strunami o stałym dźwięku i instrumenta, których niekiedy struny są skracane, jak w grupie smyczkowych - a wtedy otrzymujemy w pierwszej ~~[illegible]~~ połowie fortepian, cymbał i harfę, w drugiej gitarę, mandolinę i pośrednią cytrę, albo też podział przeprowadzić według sposobu pobudzania struny do dźwięku. Przy tym drugim podziale, musielibyśmy

utworzyć trzy dalsze grupy, wedle tego czy struny są uderzane młotkiem (fortepian i cymbał) czy szarpane za pomocą plektra (mandolina i cytra), lub też wprost palcami (harfa i gitara). Ze względu na to, iż żaden z tych podziałów nie jest zasadniczy, owszem, pewne pokrewieństwa występują znowu pod innym kątem patrzenia, przeto przejdę instrumenty tej grupy bez przeprowadzania dalszych podziałów. —

1. Fortepian.

Pianoforte, Piano, Klavier, Pianoforte.

Technika fortepianu jest zbyt skomplikowana, bym ją mógł w ramach tej książki już nie wyczerpująco, ale jako tako dokładnie przedstawić. Sztuką jest to najpopularniejszy, a przytem

każdemu kompozytorowi pewnie doskonale znany instrument. Z drugiej strony nie należy właściwie do tematu naszych rozważań, gdyż przynajmniej do niedawna nie wchodził w skład orkiestry. Gdy atoli ostatnie lata przyniosły w tym względzie tę zmianę, że rozrastanie się orkiestry wciągnęło i ten, dotąd tak samoistny instrument w okrąg jej panowania, przeto pragnę tu wspomnieć, jakie szczególne zadania miałby fortepian do spełnienia jako składnik orkiestralny, licząc zresztą na znajomości techniki fortepianowej u czytelnika, albo odsyłając go do specjalnych „szkół” lub „katechizmów” fortepianu, gdyż nie było by w planie dosta-

czyć mu wszelkich odnośnych wiadomości:

Młodzi kompozytorowie obecnej doby, którzy wstawili fortepian bądź to w swą olbrzymią, bądź kameralistycznie małą orkiestrę, wychodzili jednakowo z założenia, że przy stałej tendencji wzbogacania orkiestry coraz to nowymi, lecz trudno osiągalnymi środkami kolorystycznymi nie powinno się zrezygnować z tak łatwo osiągalnego i dostępnego, a przecież wysoce indywidualnie kolorystycznego instrumentu. Istotnie fortepiany są wszędzie, łatwiej o nie bezwarunkowo, niż o rożku kontrabasklarnety i sarussofony, pianistów jest też poddostatkiem w każdej kawiarni męczy się taki pan co wieczór. Fortepian daje zaś cenną zdobycz orkiestrze w najwyższych;

i najwyższych tonach. Te łatwo są dla instrumentów dętych trudne do osiągnięcia, a sam skrzypek smyczkowy nie podoła już wymogom, jakie dzisiejsi kompozytorowie w tym względzie mają. Poniżej kontra-c basów i powyżej c_4 skrzypiec dobrze mieć instrument „gołowych" tonach (których zresztą trzeba dopiero stworzyć), nie zapuszczając się w bardzo niebezpieczne pozycje smyczków, lub wydymając płuca jak zeppeliny. Natomiast fortepian ze swym z góry „przygotowanym" tonem czeka tylko na przyciśnięcie klawisza równie łatwo w średnicy jak w górze i w dole by zabrzmieć z łatwością, która do zazdrości doprowadza innych instrumentalistów. W ten sposób oddaje on bardzo poważne przysługi orkiestrze. Reklamują się

jako zwolennik tej nowej ~~aneksji~~ aneksji orkiestralnej, któ-
rej zawdzięczam bardzo bogate słuchowe wrażenia
w kompozycjach E. W. Korngolda. Podczas kiedy
się wtedy mistrz zasadniczo wykorzystuje,
wspomniane się już „krańcowe" możliwości forte-
pianu, sądzę, iż jeszcze pod jednym względem
może fortepian bardzo zasadniczo wzbogacić or-
kiestrę. Dźwięk jego jest ciekawie złożony przy
użyciu pedału. Mianowicie bezpośrednio po prze-
brzmieniu pierwszego impetu, z jakim struny ude-
rzone młotkiem wibrują, następuje znacznie
słabszy, ale długotrwały podźwięk, a długotrwały
zaś dzięki wielkiemu rezonansowi, jakiego brak
powoduje typowe dla harfy szybkie przebrzmie-
wanie podźwięku, a następnie z tego powodu, wyraźny, że po-

(młotek uderza równocześnie
czątszy od średnicy w górę ~~[illegible]~~ zawsze trzy
struny jednako strojone ~~na jeden raz zatrze-~~
~~czenie uderzane młotkiem~~ (basowe struny tego
wzmożenia nie potrzebują). Te właściwości dźwię-
ku fortepianu możnaby doskonale wyzyskać
w sforzatach pełnej orkiestry. Do prowadze-
nia kantyleny w orkiestrze nie nadawałby się
fortepian, a to dzięki całkiem odrębnemu cha-
brzmienia
rakterowi ~~[illegible]~~. Nie jakoby wogóle nie był
zdolny do śpiewności — trzeba przecie wystar-
czy otworzyć pierwszą lepszą kompozycję Chopina,
aby się przekonać, jakie możliwości śpiewne
leżą i w fortepianie. Ale właśnie Chopin był
na wskroś genialnym kompozytorem, poczyna-
jącym swe pomysły z ducha fortepianu. Pod

tym względem służyć może jako wzór na wszelkie czasy. Gdyby też wszystko, co na inne instrumenty, lub na orkiestrę jest skomponowane leżało także w charakterze, było także pomyślane z istoty środków, techniki i dźwięku, z takiem wyzyskaniem instrumentalnej barwy i siły jak kompozycje Chopina! Nikt nie zaprzeczy, że naogół są skrzypce, lub wiolonczele dużo wymowniejszymi instrumentami już dzięki ciągłości tonu i możliwości wibracji i modulacji w ciągu trwania jednego dźwięku. A jednak każda próba wygrania nokturnu Chopina na skrzypcach, każde usiłowanie orkiestracji jego polonezów daje wprost opłakane wyniki. Ta dziwna kantylena, która na po-

brzmiewających tonach fortepianu płynie i ko-
łysze się to jak majestatyczny orzeł na skrzy-
dłach – to jak kwieciem strojna gondola po la-
gunie*, jest tak istotnie z dźwiękiem forte-
pianu spojony, że pomija nas zarazem ~~obo-~~
~~jętej indywidualności kolorystycznej~~ (fortepianu) *i
i tłumaczy ~~zarazem~~, dlaczego współtwórca ~~jego~~ or-
kiestrą z konieczności dawało się ~~trudniej~~ zagłuszać jednej lub
drugiej stronie. I teraz musimy wysnuć tę
konsekwencję, że skoro dźwięk (jest tak odrębnym i) fortepianu tak
zasadniczo różni się od dźwięku instrumentów
smyczkowych, a dodajmy tu zaraz na różni od
dźwięku instrumentów dętych, przy tem dźwięcie
jest dużo bardziej wybitny i indywidualny ~~odrębny~~ od dźwię-
ku harfy, przeto i użycie fortepianu w orkiestrze

musi być przezroczystsze, dyskretniejsze. Połączenie Kantyleny fortepianowej przy akompaniamencie orkiestralnym wprowadzałoby pewną sprzeczność lub pewną niestylowość w samej ~~[illegible]~~ strukturze pomysłu muzycznego. Całą tę rzecz poruszyłem raczej, aby móc tu w tej orkiestralnej rozprawie wypowiedzieć choć słowo uwielbienia dla geniusza, który na orkiestrę nie skomponował nic.

Wracając do właściwego naszego tematu powtarzam cośmy dotąd stwierdzili odnośnie do użycia fortepianu w orkiestrze: Przedewszystkiem użyczy on nam swej twardości i jędrności w najwyższych i najniższych pozycjach. Następnie może w sforzatach pełnej orkiestry ogromnie się przyczynić swą właściwością dźwięku do wyró-

tania zamierzonego efektu. Pasaże harmoniczne, używane niekiedy w muzyce kameralnej, lub typowe dla fortepianu, tremolo harmonije nie są w orkiestrze na miejscu; ostatnie nie mają wprost racji bytu, pierwsze tracą bardziej w orkiestralnym charakterze barwy. Natomiast bardzo słusznie akcentuje Berlioz jeden efekt wykorzystany po raz pierwszy pod koniec _adagio_ w es-dur koncercie Beethovena, a to użycie fortepianu w wyższych pozycjach i _ponad_ melodją w niezbyt szybkich figuracjach akordowych. Takie prawdziwie orkiestralne, a nie solistyczne użycie fortepianu dodaje rzeczywiście całemu pomysłowi nadzwyczaj wiele uroku i świeżości.

Mógłby ktoś zarzucić, że chcemy ograniczyć fortepian do zbyt szczupłej roli w orkiestrze. Ale jeżeli chodzi o użycie go jako składnika organicznego, a nie pasożytnego orkiestry, nie możemy fortepianowi dać się zbytnio rozbijać. Dzieli on tę właściwość ze wszystkiemi wybitnie indywidualnemi instrumentami,[28]/ użyty ciągle, bezmyślnie, ot tak, byleby nie próżnował, przytępiłby wrażliwość słuchu i psuł najlepsze efekta, jakie przezornie, a świadome celu użycia takich nadzwyczajnych środków orkiestry zdolne jest wywołać. Można postawić taką zasadę: jeżeli kompozytor się namyśla, czy jakiś efekt wprowadzić, to bezwarunkowo lepiej go zaniechać; gdzie jest niezbędny, tam nie będzie czasu na namysł. A nic przykrzejszego jak mobilizacja mas bez idei, nic obleśniej-

szego jako wielka instrumentalna defilada żat-niczy z worku.

2. Cymbał.

Cembalo, Tympanon, Hackbrett, Dulcimer

Spotka mnie może zarzut, że zajmuję się takim instrumentem jak cymbał, a nie wspominam wcale o klawikordzie, lub klawicynie. Między dawnemi też i klawicyn – bo co do klawikordu nie ma chyba wątpliwości, że opis jego należy do historji instrumentów – jest pogrzebany. Że czasem tu i ówdzie u jakiegoś amatora starych mebli się go spotka, albo że ktoś dla sensacji koncertuje na klawicynie, to nie może zmienić naszego zasadniczego stanowiska z jakiego wychodząc postanowiliśmy zapoznać się z dzisiejszym

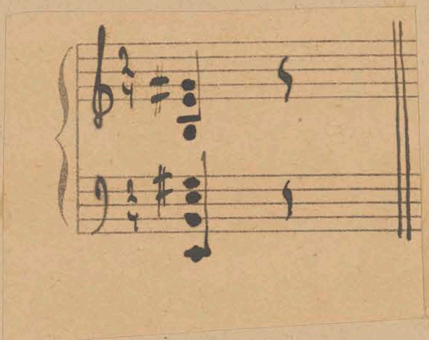
aparatem orkiestralnym. Tak więc pominęliśmy violę d'amore i inne zabytki od czasu do czasu na estradach wskrzeszane ~~na estradę~~, tak samo też nie czulibyśmy się w obowiązku opisywać ~~grzebień~~ grzebienia, gdyby jakiejś „stylowej" pani przyszła ochota urządzania koncertu na tym przedmiocie toaletowym. Co do cymbałów zaś to właśnie ten ordynarny, cygański cymbał interesuje nas dziś więcej. Instrument ten jest nad wyraz rozpowszechniony i popularny u naszych sąsiadów Węgrów, gdzie w każdej cygańskiej kapeli gra główną rolę akompaniamentową. Jak to już geografja przyrody i etnografja uczy, sąsiedzkie zwyczaje nie uznają naturalnych, a nawet politycznych granic. Z dawien dawna cymbał przemycany bywał do Polski i

Chociaż w ostatnich latach nie słyszałem go na naszych ziemiach, być może, że jeszcze się pojawi, co więcej powinien się pojawić z podniesieniem się i rozkrzewieniem naszej rodzimej twórczości operowej. Ludowa opera polska ma historyczne i mytologiczne prawo posługiwania się tym instrumentem, a jej orkiestra zyskałaby w takim razie wiele odrębnej, charakterystycznej barwy.

Co prawda opisać cymbał to nie jest prosta rzecz. Niema bowiem standart-typu tego instrumentu, lecz spotyka się cymbały w najrozmaitszych wielkościach i objętościach. Tyle jednak, co dla naszych celów potrzeba, mogę tu przytoczyć, wskazując zresztą na bardzo piękne i w duchu naszych wywodów zastosowane użycie tego instrumentu w operze Paderewskiego Manru.
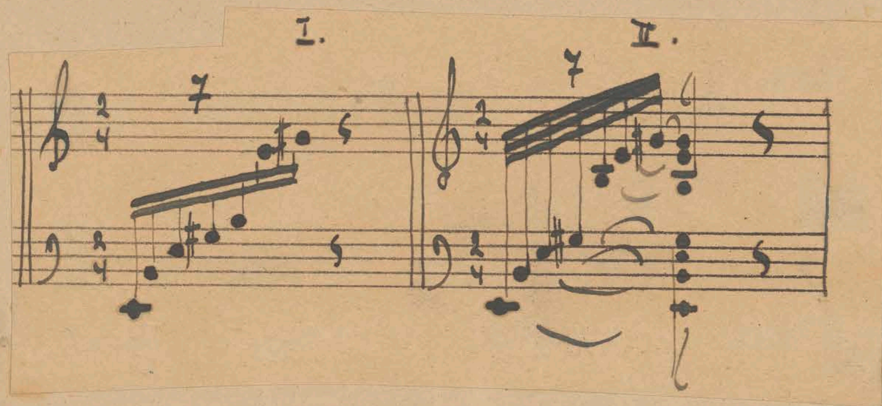
Trapezoidalne pudło czworamowe cymbałów ob-
ciągnięte jest potrójnemi strunami (jak w forte-
pianie) na większych cymbałach chromatycznie w obrębie
E-e_3. Grający wprowadza struny w wibrację ude-
rzając drewnianemi pałeczkami, z których jedną trzy-
ma w prawej, drugą w lewej ręce. Pałeczki te
są bądź to drewniane lub żelazne, bądź to ob-
ciągnięte filcem lub *skórą, bądź to wreszcie ob-
ciągnięte tylko do połowy (po jednej stronie)
młotka, tak iż ta połowa wywołuje dźwięk
łagodniejszy, natomiast połowa nieobciągnięta
dźwięk ostrzejszy. Już z tego krótkiego opisu wy-
nika, że na cymbale nie można uderzać akor-
dów, nie jest on atoli instrumentem melodyj-
nym. Jakaż więc jego rola? Właśnie akordo-
wa, tylko że akordy używają się arpeggiando.
Nie należy ich notować na wzór fortepiano-
wych, lecz na wzór smyczkowych arpeggiów,

a więc nie:



lecz

[illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ark. 6. [illegible]

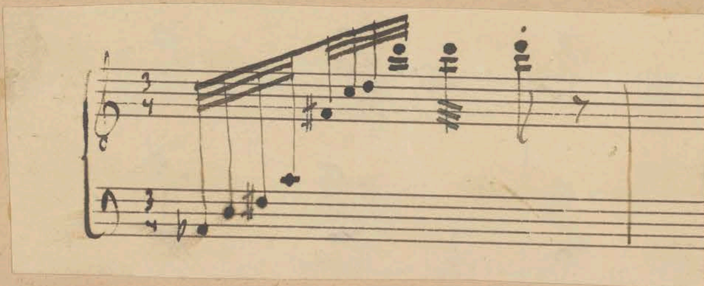


Jak z tej notacji widać cymbaliści potrącają pałeczkami przypisane struny, przyczem ważnem jest mieć wzgląd na tempo, a więc zastanowić się, czy pisać tak, jak powyżej pod ~~sygnum~~ I niż tak jak pod II naznaczono; drugi sposób pisowni wymaga szybszego ruchu (dobry
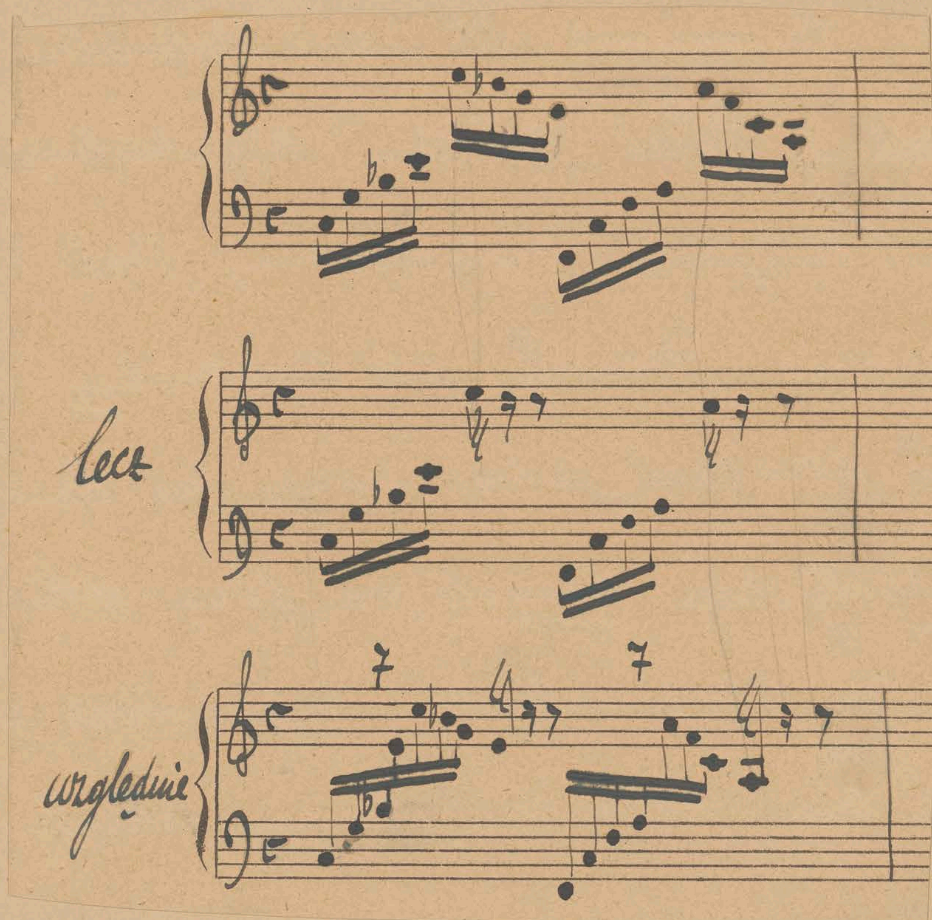
Cymbalista ma albo biegłość prawie równą tej, jaką pianista przy tego rodzaju pasażach mógłby uzyskać), a przytem wyraźnie zaznacza, że żąda podźwięku. Zawsze należy zaznaczyć w formie całych nut, półnut itd. gdy się wymaga podźwięku; jest on bowiem niezwykle silniejszy, niż przy harfie, równy fortepianowemu, a gdy cymbał nie posiada tłumików, przeto mogłaby powstać szalona kakofonja, gdyby nie zaznaczyć grajkowi wyraźnie, kiedy i na jak długo się żąda podźwięku, przepisując zarazem, by resztę, gdy inaczej nie zaznaczono, tłumił struny rękami (od łokcia w dół) małym chwytem po nastaniu pauzy.

Tak użyty cymbał może nietylko żywo się przyczynić do charakteryzacji scen lu-

dawnych, tanecznych etc, ale i kolosalnie wzmocnić brzmienie i oddać całkiem oryginalnego kolorytu ~~całemu~~ danemu (utworowi muzycznemu, gdyż dźwięk jego jest również doniosły jak oryginalny. Co do techniki to zwracam jeszcze uwagę na bardzo charakterystycznem tremolo na jednej strunie, używane w oryginalnych, cygańskich melodjach, zwykle na najwyższej nucie akordu, jak np.



i dodaję, że między jednym akordem a drugim należy zostawić czas na stłumienie podźwięku ręką, a więc nie pisać tak:



3. Gitara.

Chitarra, Guitare, Gitarre, Guitar

~~Technika~~ Gitarę można porównać ze skrzypcami czy wiolonczelą granemi pizzicato. Istotnie to jest w zasadzie technika gitary; lewa ręka skraca struny, prawa je szarpie. Atoli sprawa przedstawia się cokolwiek odmiennie wskutek tego, że gitara ma sześć strun. Gdy zaś z reguły wręcz i z charakteru swego jest instrumentem akompaniującym, a więc harmonicznym (akordowym), przeto

musimy się bliżej zastanowić nad sposobami gry i możliwościami pisowni.

Gitarę trzyma się na kolanach. Szyjka leży w lewej ręce trochę wyżej, pudło rezonansowe spoczywa wprost pod prawą ręką. Małego palca prawej ręki nie używa się wcale. Najwyższą strunę szarpie czwarty palec (to jest ten, który przy instrumentach smyczkowych zwie się trzecim), drugą środni, trzecią wskazujący palec; najniższe trzy struny powierzone są dużemu palcowi. Jesnam jest uwlec tego, że o ile trzy wyższe struny mogą być używane dowolnie, to z trzech niższych można użyć:

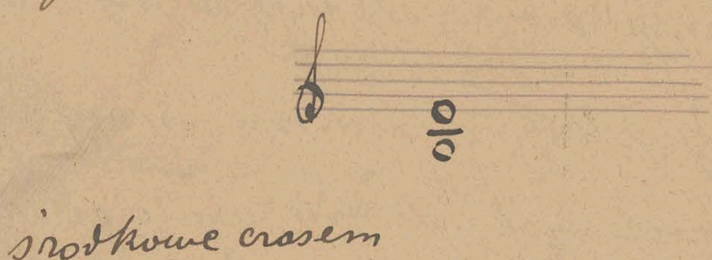
1.) albo samą najniższą
2.) albo samą najwyższą
3.) albo dwie wyższe
4.) albo wszystkie trzy.

Natomiast wykluczonem jest użycie samej piątej, lub czwartej i szóstej, t.j. najniższej i najwyższej ze strun szarpanych dużym palcem, gdyż zawadzi on niechybnie o środkową strunę. Trzeba więc dać na niej jakiś dwięk harmoniczny (naturalnie chwyciwszy palcem lewej ręki!), byleby i ona była w użyciu, a wtedy duży palec poruszy wszystkie trzy jemu podległe struny z łatwością. Gitarę stroi się rozmaicie, zależnie od tonacji

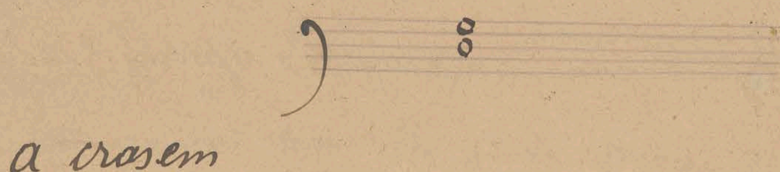
wykonywanych kompozycji, najniższe struny atoli prawie zawsze:



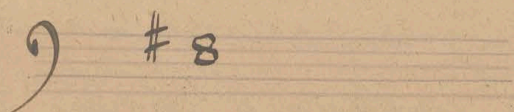
najwyższe



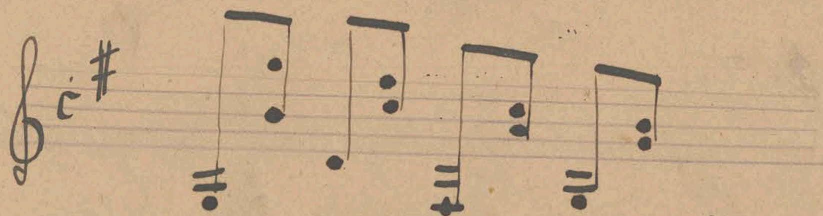
środkowe czasem



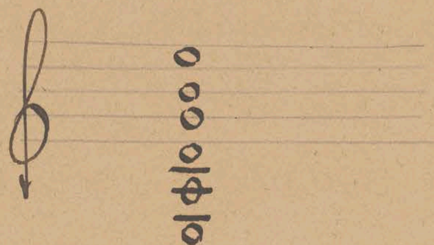
a czasem



Całkiem nie ma sensu pisać na ten instrument jakichś trudniejszych ustępów. Należy więc dobrze uzmysłowić sobie pozycje rąk i tem samem wykonalność akordu, czy pasażu, jakiego się wymaga. Najlepiej brzmią spokojne arpedżja, albo łamane akordy w rodzaju następujących:



W tym wypadku właściwy strój lytby:



Należy zawsze przepisać najodpowiedniejszy dla danego ustępu strój gitary i unikać niewygodnych tonacji bemolowych. Wogóle użycie gitary powinno być bardzo oszczędne. Z natury swej jest to instrument akompaniamentowy do śpiewu; w tym tylko charakterze użyty będzie też na miejscu w orkiestrze, przyczem akompaniament jego można też dostosować do spokojnych chórów, ewentualnie z bardzo dyskretnym udziałem innych instrumentów. Nigdy gitara nie będzie i nie może być równouprawnionym członkiem zespołu orkiestralnego; bo to jest dźwięk za słaby a próby zaradzenia temu przez użycie kilku unisono grających gitar dały więcej groteskowe wyniki wskutek rażącego rozminięcia się z opisanym solowym charakterem tego instrumentu.

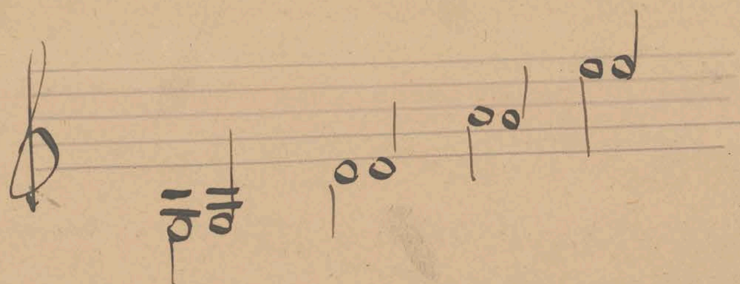
Jak to czytelnik już zapewne z ~~przykł~~ przykładów nutowego poznał, notuje się głos gitary zawsze o

oktawę niżej niż ma brzmieć, przez co unika się potrzeby wprowadzania naprzemian kluczów wiolinowego i basowego i pozostaje wyłącznie w pierwszym. Gitara jest zatem drugim instrumentem transponującym, jaki poznajemy.

4. Mandolina

Mandolino, Mandoline, Mandoline, Mandoline

Mandolina posiada osiem strun, ale z tych są zawsze dwie złączone w jednako nastrojoną parę:



Struny nastrojone – jak widzimy – identycznie ze skrzypcowemi. Szarpie się zapomocą małego plektra z szyldkrotu, kości słoniowej, masy drzewnej itp. Mandolina zdolną jest tylko do pikantnego oddania melodyi i tylko w ten sposób jest używana w swej ojczyźnie: w południowych Włoszech. Akompaniuje jej zaś zwykle gitara. Sposób, w jaki różne nasze „kółka" mandolinistów używają tego instrumentu,

to jest w zespole trzech lub czterech grających akordy (które na jego podwójnych strunach wypadają nędznie) lub tremolując bez miłosierdzia plektrem tam i napowrót po strunach, mógł u wielu prawdziwie muzykalnych i dobrym smakiem obdarzonych ludzi obudzić ~~[illegible]~~ odrazę do mandoliny na wieki wieków. Dobrze użyta mandolina ma dziś swój ~~[illegible]~~ wdzięk, jak tego najlepszym dowodem jest słynna serenada Don Juana Mozarta z II. aktu. Zaznaczam, że i tu orkiestra akompaniująca pizzicato jest surogatem czy imitatorem gitary. Trochę ~~dziwnie~~ odbiegające od naszego poglądu a przecież bardzo zgrabne użycie mandolin znajdujemy w balecie Józefa Hellmesbergera <u>Die Perle von Iberien</u>. Kilka mandolin gra unisono (ale jednogłosowo!) w ff krótkie ostinato ~~figure~~ kontrapunktowane melodyi ognistego walca. To brzmi bardzo ładnie.

5. Cytra i lutnia

Cetera e Liuto, Sistre et Luth, Zither und Laute, Cithern and Lute

Tych dwóch instrumentów nie spotyka się w orkiestrze nigdy. Wspominam o nich, gdyż cytra ma pewną odrębność techniczną, o której warto wiedzieć. Posiada

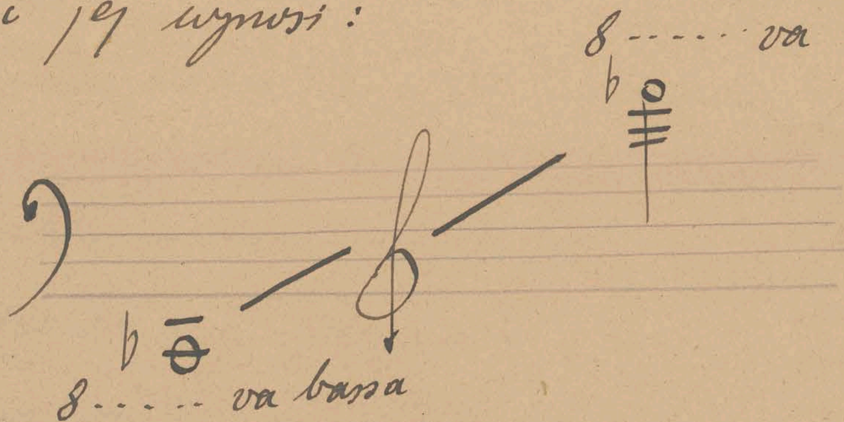
mianowicie pięć (lub sześć) strun, które się tak jak u skrzypiec, gitary itp. skraca przyciśnięciem (te struny są wzmacnie strojone), a potem około 35 strun, które strojone w interwałach kwart i kwint (nie diatonicznie) służą do akompaniamentu. Wszystkie struny szarpie się za pomocą specjalnego pierścieniastego plektra. Nie dość, że takie cytry są wznacznie, w różnych wielkościach, objętościach i systemach konstruowane, istnieją także cytry o tylko czterech strunach pociąganych smyczkiem. Doprawdy specjalnie konfuzyjny instrument.

I dawną lutnię, ongiś równie popularną jak dzisiaj fortepian i również w każdym „szanującym się" domu spotykaną, możemy pominąć. Zaznaczam jednak, że Wagner w <u>Śpiewakach Norymberskich</u> wymaga lutni do akompaniamentu ~~se~~ popisów śpiewaczych mistrza Beckmessera. Zamierzony humorystyczny efekt spełnia dużo lepiej specjalna ~~[illegible]~~ harfa o stalowych strunach, której ton ~~zwana harfa, której ton wskutek lekkiego napięcia strun stając się~~ płaczliwy i żałosny ilustruje znakomicie a dosadnie całą nędzę moralną i bryndzę muzyczną p. pisarza miejskiego.

6. Harfa

Arpa, Harpe, Harfe, Harp

Na ostatku zwracamy się do najważniejszego w tej grupie, typowo orkiestralnego instrumentu. Chociaż bardzo trudny do gry i do właściwego użycia przez kompozytora wart jest bliższego zaznajomienia się ze swą całkiem odrębną techniką. Harfa jest djatonicznym (nie chromatycznym) instrumentem w tonacji ces-dur. Objętość jej wynosi:



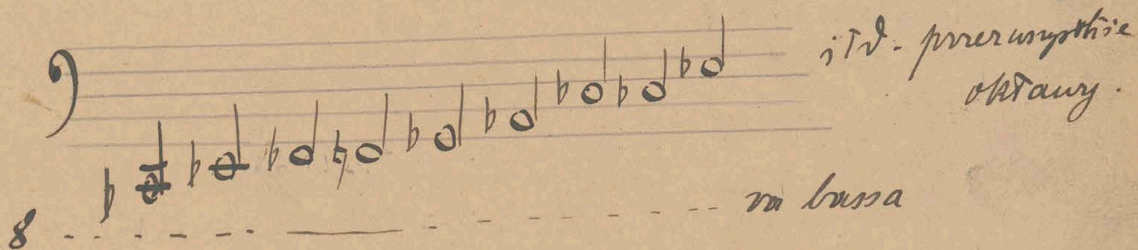
Wyobraźmy sobie fortepian bez czarnych klawiszy - będzie on fortepianem ~~dy~~ djatonicznym w c-dur. Z tej analogji wychodząc zrozumiemy charakter harfy, która jest takim właśnie instrumentem o pół tonu niżej strojonym i o trochę mniejszej objętości. Poszczególne struny w obrębie oktawy nazywają się zatem ces, des, es, fes, ges, as, b i tak przez sześć i pół oktawy. Pod nogami ma harfista siedem pedałów, odpowiadających

siedmiu wyżej wyliczonym strunom. Każdy pedał działa na dane struny ces, des itd. przez wszystkie oktawy i może je podnieść w stroju o pół tonu albo o cały ton w miarę pociśnięcia go słabiej lub silniej. Pedały są tak urządzone, że w obu pozycjach dadzą się z łatwością nogą umocnić. Cóż będzie zatem, jeżeli np. pociśniemy pedał fes do połowy? Wszystkie fes-struny przestroją się na f, a cała harfa do tonacji ges-dur. Pociskając następnie pedał ces do połowy, otrzymamy tonację des-dur. Kolejno zniżając wszystkie pedały do pierwszej połowy i tem samem podnosząc siedem tonów gamy ces-dur o pół tonu osiągniemy tonację c-dur, mamy zatem struny harfy nastrojone na c, d, e, f, g, a, h przez wszystkie oktawy. Jeżeli teraz pedał fes pociśniemy całkiem w dół, tak że podniesie on strój strun fes o cały ton, to zamieni się jej dźwięk z f na fis i otrzymujemy tonację g-dur. I znów tak samo podwyższając wszystkie struny kolejno przejdziemy tonacje g-, d-, a-, e-, h-, fis-dur, aż za pociśnięciem ostatniego pedału c i nastroimy strunę, która właśnie dawała ton h ~~nat~~ na his znajdziemy się w tonacji cis-dur. Stwierdziliśmy więc, że wszystkie tonacje na harfie

dostępne, nawet synonimiczne tonacje cis- i des-dur, fis- i ges-dur, h- i ces-dur osobno. Molowe tonacje uzyskujemy w tak zw. naturalnej (~~[illegible]~~ [eolskiej]) postaci; chcąc wykonać ustęp w doryckiej postaci tonacji molowych ~~dla~~ potrzeba [jeszcze] przestawienia jednego pedału. Chcąc zaś ~~aby~~ użyć tak zw. melodyjnego mol, tj. przy postępującym w górę głosie [podnosić 6. i 7. stopień gamy] (tak zw. dur-mol), zaś przy schodzącym głosie ~~w postaci~~ [pozostawić w] (naturalnem mol, przeprowadzamy zmianę chromatyczną dwóch tonów, ~~co również się~~ przytem, jak i przy każdej modulacji harfista musi odpowiednio poprzestawiać pedały. Otóż o ile chodzi o zmianę chromatyczną w jednym lub w dwóch tonach gamy, to harfista z łatwością podoła zadaniu. Ale już następnej potem modulacji nie możemy przepisać bez zastanowienia się, czy ona też bez ~~[illegible]~~ pauzy potrzebnej dla przestrojenia harfy da się wykonać. W każdym razie modulacja odleglejsza, wymagająca naraz przestrojenia kilku strun, musi być poprzedzona pauzą, przeznaczoną na nastawienie pedałów, zwłaszcza, że przy tej czynności musi się już harfista liczyć z chromatyką wymaganą od niego po nastaniu nowej tonacji. Wszystko to wskazuje ~~[illegible]~~, by głos harfy pisać z zastanowieniem i lepszej reguły nie potrafię tu postawić, jak tę, by przemyśleć dokładnie pedalizację, jakiej kompozycja będzie wymagać i z góry ją harfiście oznaczyć. Wszak harfiści też - jak i wszyscy inni muzycy orkiestralni - lubią grać a vista. Prawda, że na próbach zorjentują się we wszystkiem,

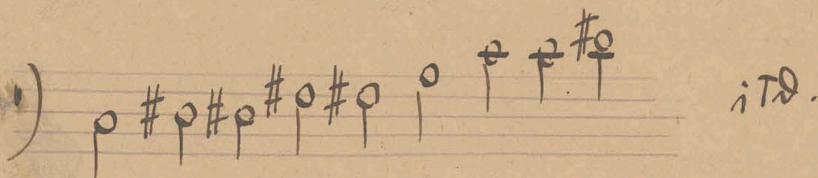
czego kompozytor żąda, ale czas prób jest skąpy i cenny; szkoda go tracić na to, by harfista po ~~dokładnym na~~ gruntownym namyśle dopiero mógł stwierdzić, czy jego głos jest wogóle do wygrania. Temu może kompozytor zapobiedz umieszczając np. po ustępie w as-dur uwagę „modulacya do d-dur" i zostawiając naturalnie czas w formie pauz na jej przeprowadzenie, albo nawet wręcz oznaczyć, jak poszczególne struny mają być nastrojone.

Gdyż – jak to czytelnik już dawno zauważył – nie ma żadnej konieczności, by harfa była dyatonicznie nastrojona. Możemy np. w tonacyi ces-dur podnieść o cały ton des-struny, o pół tonu es i fes, ges i as pozostawić nietknięte, zaś b-struny podnieść znowu o pół tonu i otrzymamy taki szereg tonów:



Taki strój umożliwia wspaniałe efekty akordowe i pasażowe. Orkiestra może grać przytem w h-dur lub ces-dur. Jeśli teraz przeprowadzimy modulacyę do tonacyi a-dur, wystarczy obniżyć tak des-struny, (które dotąd były o cały ton podniesione, a więc dźwięczały jako es), ~~tak~~, by ~~brzmiały~~ dawały dźwięk d i możemy pisać np. glissanda do dominantowo-septymowych i nonowych akordów tonacyi a-dur. Ale co więcej, widzimy, że wskutek powyższego nastrojenia mamy

~~dwie~~ identyczne struny obok siebie: ces-ces. Czytelnik łaskawie skontroluje ~~sz~~ słuszność naszego twierdzenia, że taki identyczny strój dwóch sąsiadujących strun uzyskać można na wszystkich tonach z wyjątkiem d, g i a. Te dźwięki otrzymujemy bowiem tylko przez podniesienie strun des, ges i as o pół tonu, nie możemy ich uzyskać przez podwyższenie dalszych niższych strun o cały ton, temi strunami bowiem są ces, fes i ges. Lecz z wyjątkiem tych trzech tonów możemy harfę tak nastroić, że zawsze dwie sąsiadujące struny dają ten sam dźwięk. Co za niesłychane perspektywy w dziedzinie akordów septymowych zmniejszonych! Gdyż przy pełnem uzyskaniu tej możliwości ~~otrzymujemy~~ otrzymujemy przez całą harfę strój np.:
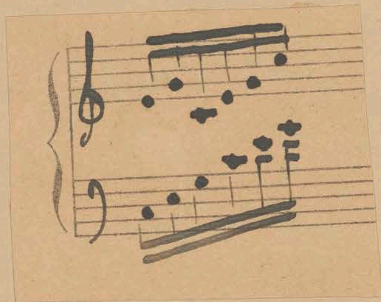


itd.

Zawsze ~~w~~ (i w każdym) akordzie septymowym zmniejszonym trzy dźwięki są dwukrotnie reprezentowane, zaś jeden (d albo g albo a) pojedynczo. Rzecz jasna, że nie wyczerpałem tu wszelkich możliwości stroju i tem samem efektów dźwię-
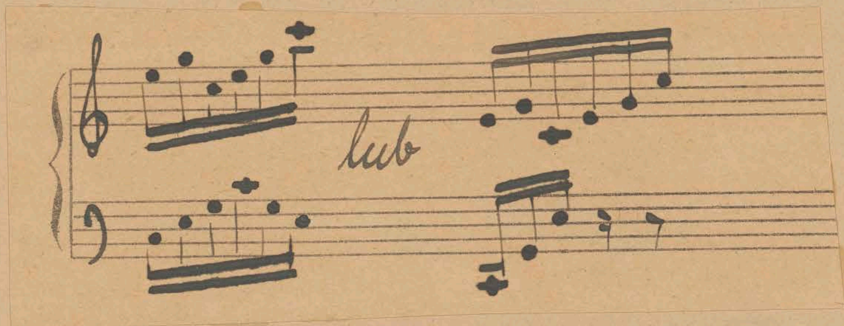
kowych harfy; lecz przytoczymy zasady wskazałem na nie, pozostawiając wykorzystanie ich fantazyi kompozytorów.

Ważniejszem jest teraz zapoznać się z techniką rąk. Zasadą jest przytem, by nie przerzucać rąk szybko z pozycji do pozycji, a powtóre, by nie używać łącznie w jednym akordzie czwartego i małego palca. Z tego wynikają następujące konsekwencye: czterogłosowe akordy są w obu rękach możliwe, jeżeli nie przekraczamy w żadnej z nich objętości oktawy. Wyjątkowo można uderzyć i decymę, jeżeli środkowe tony leżą wygodnie pod drugim i trzecim palcem, a czwarty z nie jest zatrudniony. W takich przypadkach mały palec, zasadniczo jaknajrzadziej (dla braku siły) zresztą używany wchodzi w akcyę celem osiągnięcia decymy. Szybkie pasaże są w obrębie oktawy zawsze możliwe, poza tym obrębem tylko jednogłosowo, tak iżby ręce nawzajem się wspomagały i zastępowały przy zmianach pozycji. (Typowe zresztą użycie harfy, a wcale nie najpodrzędniejsze). Gamy dyatoniczne w oktawach możliwe są tylko przy rozłożeniu na dwie ręce, w zasadzie dotyczy to i sekstowych gam, tercjowe można wykonać jedną ręką z góry w dół. Albowiem harfista ma instrument tak ustawiony, że wysokie tony leżą bliżej niego; przy tercjowych (a ewen-

tualnie i sekstowych) gamach, biegnących w dół harfista miękiszem dużego palca sunie po strunach wywołując zabrzmienie górnego tonu seksty czy tercji, zaś drugim, trzecim i czwartym palcem szarpie naprzemian struny mające dać dolny dźwięk. ~~Pasaż~~ Gama taka idąca w górę byłaby niewykonalna, bo górny dźwięk musiałby chyba być wywołanym paznogciem dużego palca, co jest niemożliwe – struna nie zabrzmi. Tremolo na jednej strunie brzmi fatalnie wskutek ciągłego tłumienia dźwięku. Wogóle należy uważać pisząc na harfę, by ~~ta~~ dźwięk jej mógł swobodnie pobrzmiewać. Bardzo nie-harfowe są zatem figury ~~za~~, przy których ręce za blisko siebie położone, muszą powyższy ten mankament sprowadzić, a więc np.:

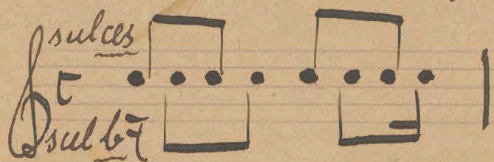


To brzmi marnie, natomiast ta sama figura przestawiona o oktawę wyżej byłaby dobra, tylko ze względu na dolny głos trudną i przez to możliwą tylko w wolnem tempie. Całkiem dobrze napisana i nawet w szybkiem tempie wykonalna, musiałaby tak wyglądać:

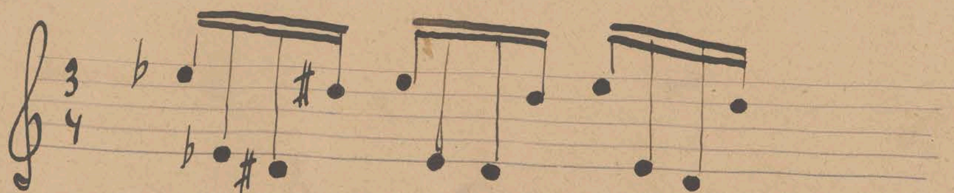


Pobrzmiewający dźwięk tłumi się brzeiem przez ponowne dotknięcie struny; gdzie takie stłumienie jest ze względów harmonicznych wskazane, tam uskutecznia je harfista, dotykając wibrującej strun dłońmi. Należy wyraźnie zaznaczyć czy dźwięk ma być szybko tłumionym, czy też pobrzmiewać.

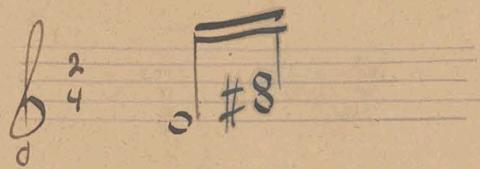
Wspomniane już glissando — to jest pobudzenie do dźwięku jednem pociągnięciem ręki kolejno wszystkich strun w pewnym obrębie, ale oczywiście bez ~~żądania~~ opuszczenia jakiejś jednej struny — uskutecznia się równie łatwo w dół jak i w górę. Efekt ten jednak bardzo łatwo staje się wy-[illegible]onym, jak wszystkie takie środki nadzwyczajności; ~~dwukrotnie w jednej kompozycji użyty, budzi już za drugiem swem pojawieniem się [illegible] politowanie~~. Rodzaj Tremola i to wcale dźwięczny uzyskujemy w niezbyt szybkiem tempie przez sposób notacji zwany martellato, a to wykorzystując identyczny strój dwóch strun obok siebie, np.:
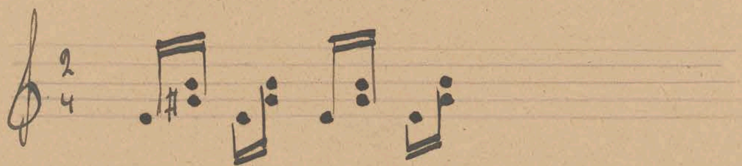


Znakomite jest Tremolo w ~~[illegible]~~ oktawach, notowane naprzykład w ten sposób:
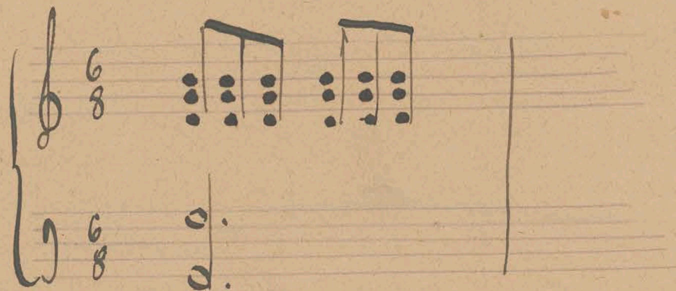


Tremolo notowane:
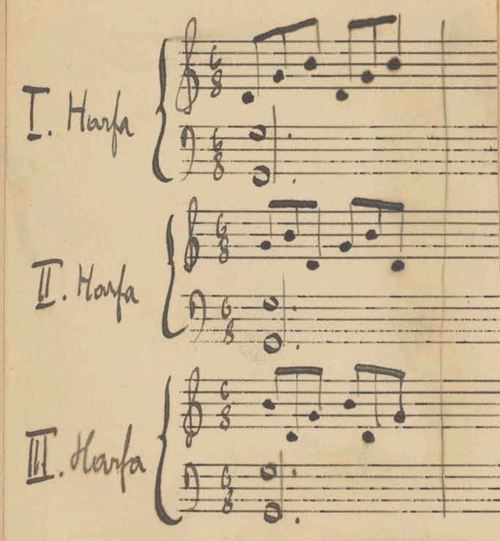


wykonałby harfista dwoma rękami w ten sposób:



Jest ono z tego samego powodu niewdzięczne, co i następujące, typowo fortepianowe figury:



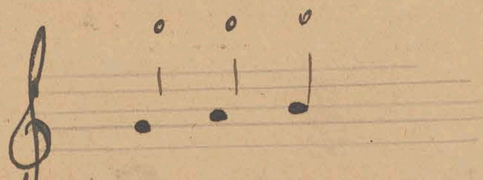
które brzmią na harfie fatalnie właśnie wskutek tego, że nie ~~zezwala~~ dopuszcza się do ~~pozwala strunom~~, ~~by się „wybrzmiały"~~ ~~struny~~ „wybrzmienia się" strun, czyli, że pisze się wbrew charakterowi instrumentu. Co innego, gdyby się miało trzy harfy do dyspozycji, na które by akordy powyższe rozdzielić można, a to najlepiej tak:



Lecz z kilkoma harfami w orkiestrze jest bieda; przedewszystkiem i pierwszorzędne orkiestry rzadko kiedy mają trzy instrumenty i trzech harfistów; a reguły można liczyć tylko na solistyczne obsadzenie tego instrumentu. Nadto w pełnej orkiestrze niekiedy [potrzeba byłoby] podwojenia głosu pisanego na jedną harfę. W Bayreuth ~~grają~~ partya jednej harfy z Trystana jest aż poczwórnie obsadzona ~~aż cztery harfy~~. Z tego wszystkiego można wywnioskować, że pisownia – jak w ostatnim przykładzie – jest bezcelowa. Wogóle nie ma sensu pisać coś przeciwnego instrumentowi, aby niefortunny pomysł potem rozdzieleniem na trzy instrumenty ratować. Harfę trzeba dobrze poznać ~~znać~~ i dobrze ocenić, wtedy ~~się~~ takich rzeczy nie będzie się wymagało, owszem użyje się głos harfy tak, że i ~~jedna w pełnej orkiestrze~~ w pojedynczej obsadzie będzie mogła ona w pełnej orkiestrze z całym swym wdziękiem rozbrzmiewać.

Aby przedewszystkiem zakończyć kwestyę techniki, zwracam się do flażoletów. Jest to środek piękny i efektowny

na długich strunach od Ges do ges$_2$. Struny poniżej Ges
są okręcone drutem (jak basowe struny fortepianu) więc
flageolety nie są do uzyskania - wysokie struny są zaś za
krótkie, by mógł wydawać wdzięczne flageolety. W orkiestrze,
gdzie nie można liczyć na największych wirtuozów instrumental-
nych, lepiej nie wymagać innych flageoletów jak te, które
się uzyskuje ~~ściśnięciem~~ dotknięciem struny w połowie, co - jak nam
wiadomo - wywoła dźwięk wyższej oktawy danej struny.
Gdy się więc przepisze harfie



To harfista ~~przyciśnie~~ dotknie dłonią w połowie ich długości o pół
Tonu podwyższone struny ges, as i b, zaś palcami szarpiąc
je wywoła dźwięki ~~przez nas~~ wymagane. Flageoletowe
akordy są bardzo ograniczone i nawet w obrębie oktawy
jedną ręką nie do uzyskania, gdyż powierzchnia dłoni nie
wystarczy do ~~przyciśni~~ (równoczesnego) dotknięcia tak daleko od siebie
położonych strun. Podaję może zbyt rygorystyczną regułę,
~~ale stale~~ lecz stale wychodzę z założenia, że lepiej, by
kompozytor ograniczył się w swych wymaganiach, niż żeby
instrumentaliści mieli sobie ułatwiać głos według uznania,
radzę nie przekraczać w ~~[illegible]~~ jednej ręce czystej kwinty i nie

wymagać akordów złożonych z więcej niż dwóch lub najwyżej trzech flażoletów, zaś ~~w prawej~~ w drugiej ręce nie liczyć wogóle na więcej wówczas jak na jeden ton flażoletowy. ~~Spotkałem się w podręcznikach z rozróżnie-niem~~ Rozróżnienie tu zdatności prawej i lewej ręki do wywoływania flażoletów jest nieuzasadnione. ~~Przyznaję się, że tego nie rozumiem. Wszak~~ dla harfy jest — wobec jej ustawienia — ~~tak~~ dla obu rąk, położenie ich względem strun ~~całkiem~~ najściślej identyczne. ~~A nawet sama Tylko pod tym względem ile sama harfista mógłby ile nawet pomyślany akord flażoletowy umożliwić sama przez przemianę rąk. Tylko pod względem wyłożenia rąk ile pomyślany umożliwić sama przez prze-mianę rąk. Trzeba rzecz, że gdy~~ Chodzi tylko o to że jeżeli od jednej ręki (wszystko jedno prawej czy lewej) wymagamy dość trudnego trójdźwięku flażoletowego, wówczas przezorność każe drugiej ręce nie przydzielać więcej jak jeden ton flażoletowy, gdyż i tak wyskujemy ~~czworo~~ czterogłosową harmonię flażoletową.
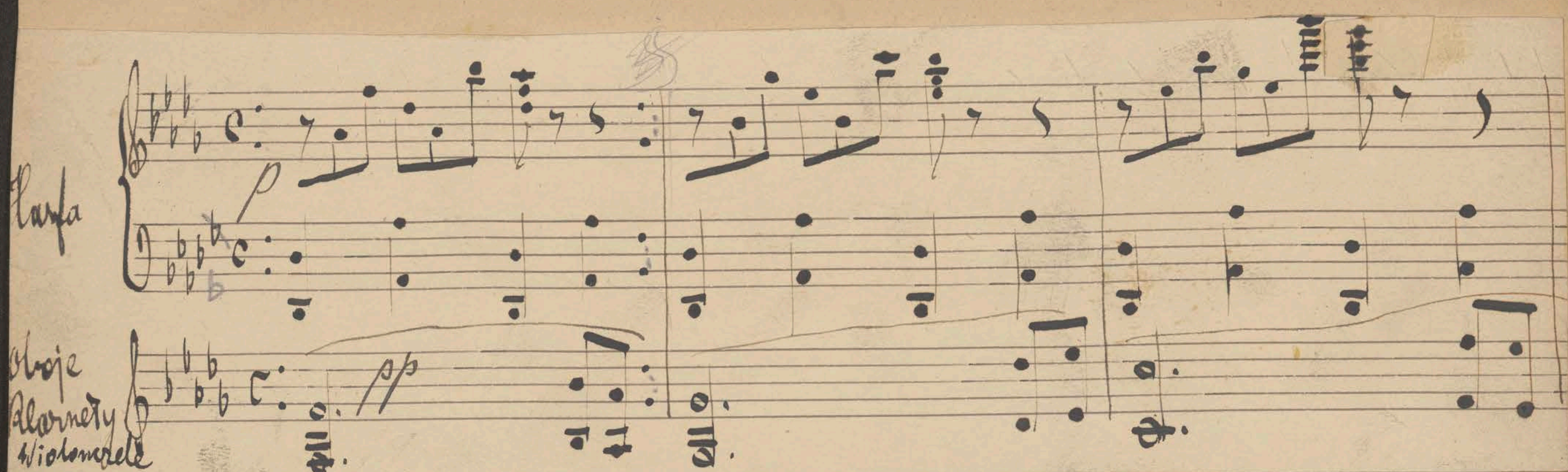
Chociaż na tej uwadze kończę wszystko, co o technice harfy mogłem tu powiedzieć, zdaję sobie dobrze sprawę z tego, że właśnie odnośnie do harfy samo opisanie technicznej strony, ~~ma~~ bardzo mało może się przyczynić do ~~tego, by~~ nauczenia kogoś wdzięcznego użycia tego instru-

mentu. Na szczęście wybija się on na tyle, że niewątpliwie każdy, kto go w orkiestrze słyszał, pamięta doskonale, jak wspaniałe wrażenie wywołuje. Kto więc dźwięk i charakter harfy poznał, temu tu podane informacje wystarczą, by uwzględnił jej specjalną konstrukcję i łączące się o tem techniczne zagadnienia i ograniczenia i nie przenosił może (jak się to wciąż dzieje) na harfę techniki fortepianowej. Jeśli nie mam pokusić o krótkie choćby i fragmentaryczne zestawienie najważniejszych sposobów użycia harfy, to licę, że czytelnik zawsze je skombinuje z wyżej omówionemi prawidłami techniki, a nadto uzmysłowi sobie, że fantazja kompozytorska powinna właśnie przekroczyć ramy tych ścieżek, które nie są niczem innem jak teoretycznem spożytkowaniem odtąd osiągniętych zdobyczy inwencji kompozytorów.

Przy omówieniu niezmiernie bogatego i wielostronnego zastosowania harfy weźmy jako punkt wyjścia najtypowsze (i – moim zdaniem – najbanalniejsze) użycie harfy. Każdy słuchacz oper czy koncertów uprzytomni sobie, że w ustępach o wielkiej śpiewności, w szczególności gdy chodzi o orkiestralną ilustrację scen erotycznych, usłyszał harfę odzywającą się w

pasażach, których ogólna nazwa: arpedżja pochodzi właśnie od naszego instrumentu. Bezwzględnie arpedżja te dodają namiętnym ustępom wiele barwy; przeciwko nim przemawia atoli jedna okoliczność: są przez częste i jednakowe wprowadzanie już nieco zbanalizowane. Lepiej byłoby ograniczyć je do akordów harmonji dysonansowej z wykorzystaniem możliwości nie-djatonicznego stroju harfy, a w ten sposób pozbylibyśmy się przysmaku banalności. Dziwnem jest, że i Wagner rzadko kiedy inaczej używał harfy, i też przyciągał ją do współdziału prawie wyłącznie w ustępach o wielkiem napięciu uczucia, nie wykorzystując harfy dla celów charakterystyki muzycznej ani w przybliżeniu tak obficie jak inne instrumenty. Swoją drogą, śledząc niektóre partytury tego mistrza ma się wrażenie, że nie oswoił się on kompletnie z odrębną techniką harfy; ~~dużo~~ wiele jest tam miejsc trudnych, owszem nie do wygrania, a nieudzięcznych. Dyskretnie a przepysznie używa harfy Gounod w III. akcie Fausta. Specjalnemu studjum zaleciłbym użycie harfy w uwerturze do „Królowej Saby" Goldmarka. Tu ~~jest~~ dźwięk i barwa harfy są zaiste najprostszymi środkami a w całej

pełni wykorzystane. ~~W tej operze~~ Nie mogę sobie odmówić satysfakcji rcytowania dalej z tej opery następującego ustępu:



Świetne figury harfy w połączeniu z egzotycznie smętną nutą całości ilustrują ~~sposób~~ bezprzykładnie pomysłowo pochód niewolnic niosących dary w orszaku królowej. Z wirtuozyjnem zacięciem operuje harfą Massenet (w Wertherze), a z ~~wielką~~ jeszcze wyższem może znawstwem Pfitzner.

Na ogół można by się dziwić, dlaczego kompozytorzy dużo więcej używają górnych tonów harfy, trochę mniej dźwięcznych (krótkość strun!), coprawda pięknych i eterycznych, ale właśnie nie budzących tego życia, jakie w orkiestrę wstępuje przy zabrzmieniu niższych dźwięków harfy. Prawdą jest, że akordy w najniższych pozycjach brzmią tak zamazanie, że tylko w celach charakterystyki jakichś okropnych, przerażających scen byłyby stósowne, ale akordy średnicy oparte na oktawach basowych są przepiękne. Wogóle oktawowe basy harfy są potężne i donośne. Efekt ten wyzyskuje znakomicie Bizet w końcu uwertury Carmen. ~~W tej operze jest~~ W drugim entre-akcie tej opery jest harfa prawie solistycznie użyta w właśnie opisany sposób. Jakkolwiek sama melodja i dwugłosowe przeprowadzenie jej w flecie i klarnecie oraz niesłychane wprowadzenie smyczków są emanacyami ~~tiez~~ prawdziwego genjusza, to barwę potrzebną mu na ilustracyę oczarowanych pierwszych dni ~~miłosnych~~ miłości Don José'go wyzyskuje Bizet zapomocą rozmarzonego i romantycznego dźwięku harfy.

Prawie nigdzie nie ~~spotkałem~~ spotyka się użycia harfy jako współrzędnego głosu w orkiestrze; przeważnie tylko jej rola akompaniamentowa lub czysto zdobnicza. A sądzę, że właśnie w nowoczesnej harmonji powierzanie harfie realnych głosów środkowych lub przejściowych mogłoby doprowadzić do całkiem niesłychanych efektów dźwiękowych. Tu fantazja dźwiękowa kompozytorów znajduje jeszcze dużo nieuprawionej, dziewiczej gleby. Chociaż nie ~~mogę na serję brać~~ przeceniam moich ~~osobistych~~ własnych odnośnych prób, przytaczam jedną z nich, nie jako wzór, lecz celem wyraźniejszego wypowiedzenia, o co mi chodzi.

Orkiestra

Harfa

Głos harfy jest tu ze względu na chromatykę niełatwy, ale powinien interesująco ożywić brzmienie. ~~Co atoli w całym głosie środkowym może być wcale słusznem, to przeniesione w śpiewną melodję działa karykaturalnie. Melodja wykonana w górnych tonach harfy mówi z naszej strony [illegible]~~

Wielce oryginalny jest następujący ustęp z opery Pfitznera _Die Rose vom Liebesgarten_, chociaż to nadzwyczajne wrażenie wywiera pewnie raczej dzięki treści muzycznej niż samemu efektownemu pochodowi dwóch harf:

Orkiestra

2 Harfy

Przy użyciu harfy należy przed jedną rzeczą przestrzedz, a to przed powierzeniem jej śpiewnej melodji, ~~zastosowanie w górnych tonach~~ Co innego zwykły głos środkowy, co innego melodja wytworna w górnych tonach. Tam dźwięk harfy działałby wprost karykaturalnie. A więc taki sposób stosowany bywa _w scherzandach_ (Wagner: Śpiewacy Norymberscy, motyw lutni) oraz wyjątkowo dla ilustracji jakichś bajkowych światów. Brzmienie harfy na wysokich strunach łączy się niejako ze stylem _mysterioso_ i w tym charakterze da się kapitalnie wyzyskać w akordach,

specjalnie ~~dysonansami~~ dysonujących, nie-tonalnych dźwięków, przy połączeniu zresztą z najmiększemi barwami orkiestry (Flażjolety, flety, czelesta). Zdaje mi się, że pierwszym, który wyzyskał dźwiękowy efekt tarcia wysokich pozycji harfy i czelesty był Charpentier. Późniejsi opierali ten efekt na coraz to ciekawszych kombinacjach harmonicznych. Gdyż nawet w dziedzinie kolorystycznej przy-[illegible] harmoniczna jest substratem udanej instrumentacji; jedno i drugie wymaga atoli specjalnie przy harfie zupełnego przyswojenia sobie techniki instrumentalnej.

Strauss przestrzega w swych dopiskach do „Instrumentacyi" Berlioza przed zbyt obfitem używaniem harfy w orkiestrze, stawiając za wzór i pod tym względem partytury Wagnera. O ile ~~godzę się~~ można się zgodzić na to, że wieczne arpedżjando musiałoby działać nużąco na słuchacza, to sądzę znów, że przy dość urozmaiconem użyciu harfy, do jakiego ten instrument jest w wysokim stopniu zdolny, a w szczególności przy traktowaniu go jako koloru równorzędnego z innymi w celach uwypuklenia pewnych linji i partji kompozycji, nie ma potrzeby szczególnie się w tym względzie ograniczać. ~~Nie~~ ~~[illegible]~~ trudno o przekonywującego ~~powodu~~ argument, szczegóły przy pomysłowem i nieszablonowem użyciu ~~harfy, wskazania typu [illegible] kombinacje jej stroju~~, miała harfa psuć wrażenie obfi-

Tościoż swych funkcji więcej niż inne wszechstronne i prawie stale zatrudnione instrumenty orkiestry, jak np. rogi, wiolonczele, klarnety ~~[illegible]~~. Zaś Strauss zestawiając w jeden szereg „jaskrawsze" orkiestralnych: harfę, flażolety i instrumenty perkusyjne (!), dowiódł raz jeszcze, że piórem włada najlepiej – gdy pisze nuty. ~~popełnia znowu błąd~~, ~~jakich tak często w jego literackiej działalności się zdarza~~, ~~a to, iż nie, że dzwonie~~, ~~tylko nie można powiedzieć~~, ~~w którym kościele~~.

Rozdział IV.

Instrumenty dęte. Zasady i podział.

1. Prawa akustyczne.

Do poznania natury instrumentów ze strunami ~~Instrumenty ze strunami stosowanymi się jak najdokładniej~~ ~~[illegible], a mimo to~~ nie było potrzeba omawiać ~~[illegible]~~ ~~żadnych~~ ~~praw akustycznych~~, ~~zgodnie z którymi~~ żadnych zasad akustycznych.

Ta sama rzecz powtórzy się przy instrumentach perkusyjnych. Prawidła akustyczne, zgodnie z któremi struna ~~[illegible]~~ przeciągnięta smyczkiem, uderzona młotkiem czy szarpnięta palcem, a tak samo napięta skóra uderzona pałką, płyta szklanna czy metalowa, płaska lub odlana w jakąś specjalną formę wprowadzona

w którym uderzeniem młotka czy pałeczki wydaje dźwięk, są ściśle fizykalne i nie mają decydującego znaczenia muzyczno-technicznego. Gdzie z fizykalnych właściwości drgających strun wyprowadziliśmy pewne wnioski o charakterze instrumentalnym, muzycznie ważnym (flażolety, grubości strun kontrabasu, krótkości strun harfy w wysokich pozycjach itp.), tam wystarczało przy sposobności i nawiasowo potrącić o stronę akustyczną. Doświadczenie ~~pouczyło~~ poucza atoli, że co do instrumentów dętych należy przypomnieć sobie prawa akustyczne, na ławie szkolnej poznane, zanim się przystąpi do opisu poszczególnych odmian tej grupy instrumentów, a to głównie dlatego, że te prawa, najczęściej zapomniane lub nieuwzględniane, mają ogromne znaczenie dla zrozumienia konstrukcji instrumentów a przytem działalności instrumentalisty. Jeżeli się nie uwzględnia fizykalnych zasad, to popełnia się i często przy kompozycji kardynalne wykroczenia przeciw naturze poszczególnych instrumentów względnie właściwym sposobem pobudzania ich do dźwięku, wymaga się od instrumentalistów rzeczy niemożliwych, trudnych lub niewdzięcznych i narażając ich niepotrzebnie na zmęczenie, zniechęca się ich do siebie i swych utworów.

Niejedna kompozycja świadczy, że autor ~~z~~ o dwóch rzeczach

przecz ją nie pomyślał: Na czem polega ton, jego wysokość i zmienność w instrumencie dętym, oraz, że w orkiestrze ton ten wytwarzają oprócz płuca ludzkie, które podległe fizjologicznym warunkom organizmu ludzkiego ~~po~~ ulegają zmęczeniu, lub zupełnemu wyczerpaniu i mogą wypowiedzieć posłuszeństwa instrumentaliście, a tem samem niemiłosiernemu kompozytorowi. Z tych wzglę-dów ~~proszę mi zezwolić na~~ konieczne jest krótkie przypomnienie, jakie to prawa przyrody tu w rachubę wchodzą.

Słup powietrza zawarty w pewnej rurze (drewnianej, szklannej, metalowej i t.d.) ~~wydaje~~ wprowadzony w falowanie wydaje dźwięk, ~~zależny co do wysokości od~~ Wysokość dźwięku zależy od długości słupa, im ten jest dłuższy, tem niższy jest dźwięk. Jeżeli rura jest zamknięta z jednej strony zatamują się fale powietrza ~~przy~~ i odbijają przy zamykającej ściance, jeżeli rura jest otwarta, tworzy się w jej połowie (niścisłe – właściwie poza połową licząc ~~od~~ ~~końca~~ w kierunku pierwszego impulsu) węzeł drgnień, fale ~~powietrza~~ dźwiękowe rozkładają się symetrycznie od tego punktu ku obydwom końcom, szybkość wibracyi staje się dwukrotnie wyższą, dźwięk o oktawę wyższy. ~~Bardzo~~ Realnego znaczenia nabiera dla nas kwestja, w jaki sposób wprowadza się słup powietrza w regularne, perjodyczne drgania? Gdyż wiemy, że dmuchając nawet z całych sił w rurkę szklanną, czy me-

takową nie otrzymamy żadnego dźwięku. Jednakże, chodzi o wywołanie ruchu falującego, wibracji, jakiej prostem dmuchaniem nie uzyskamy. Musimy znaleźć sposób, aby wywołać perjodyczne przerwy prądu, mogącego doprowadzić słup powietrza w brzmienie.

Na to istnieją trzy sposoby:

1.) Albo wycinam w mej rurze zawierającej słup powietrza blisko źródła impulsu prądu otwór w kształcie ust, a więc podłużną szparę w bocznej ściance. Wtedy na ostrej górnej krawędzi tych ust, czyli na tak zw. wardze dzieli się prąd powietrza. ~~i wskutek na przemian zgęszczającego~~ Część jego dostaje się do wnętrza rury, powoduje zgęszczenie i odbicie powietrza; druga część ucieka przez szparę na zewnątrz i ~~przez adherję wskutek~~ skutkiem adherji porywa za sobą odbite zgęszczone powietrze i działa w ten sposób rozrzedzająco. Dalej wprowadzony prąd i działanie wargi razem powodują ~~zatem~~ wibrację słupa powietrza złożonego z ciągle naprzemian to zgęszczonych to rozrzedzonych jego cząstek. Szybkość tej wibracji zależy od długości rury. Każda bowiem rura (piszczałka) wybiera ~~fal~~ z pośród masy fal, chaotycznie wpadających do jej wnętrza ~~(masy drgających cząstek powietrza~~ te, które odpowiadają jej długości (jej strojowi); te ~~fale~~ tylko doznają perjodycznych

zgęszczeń i rozrzedzeń i falując harmonijnie wydają dźwięk.

2.) Albo umieszczam w niej rurze elastyczną zatyczkę, (Tak zw. języczek) która drga i naprzemian zamykając i otwierając drogę wprowadzonemu prądowi powietrza ~~drogę~~ powoduje analogiczne działanie powracających zgęszczonych ~~ss~~ cząstek powietrza, jak to czyniła przedtem warga.

3.) Albo wreszcie przymocowuje do niej rury ustnik, tak dopasowany do ust ludzkich, że oparłszy o niego krawędzie warg może je napiąć aż do tego stopnia elastyczności, ~~ss~~ iż oddech tylko w okresowych uderzeniach napływa do rury, ~~która~~ przez co następuje ~~przez co występuje tak~~ ~~samo efekt~~ kolejne zgęszczenie, odbicie i rozrzedzenie powietrza, w harmonijnych długością samej rury podyktowanych falach, czyli dźwięk. ~~jak to czyli dźwięk~~.

Z tego wynika, że prąd powietrza, pobudzający do dźwięku słup powietrza zamknięty w rurze dźwiękowej (piszczałce) może być wytworzonym w wypadkach 1. i 2. albo siłą płuc ludzkich albo mechanicznie, np. za pomocą miechów. W 3. grupie zasadniczo mówimy tylko wspólnie o ustach ~~ludzkich~~, a więc o płucach ludzkich jako źródle prądu powietrza dźwięk wywołującego.

2. Zastosowania praw akustycznych w budowie instrumentów.

Zanim się zajmę właściwym tematem tego ustępu, to jest zanim omówię konstrukcję instrumentów opartą na zasadzie harmonijnie falującego słupa powietrza, muszę tutaj wtrącić jedną uwagę. W piszczałkach „języczkowych", poprzednio pod 2. wymienionych, nie zawsze jest elementem dźwięczącym słup powietrza. Jeżeli mianowicie delikatny języczek (membrana, lub tak zw. stroik) stosuje się w swych drganiach do gęstości fal powietrza w piszczałce, to spełnia istotnie tylko rolę analogiczną jak warga, a wysokość dźwięku zależy tylko od długości falującego słupa powietrza i ten jest zatem elementem dźwięczącym, a takie piszczałki będziemy zwać nadal stroikowemi. Jeżeli jednak języczek jest tak mało elastyczny, że nie poddaje się naturalnym, właściwym piszczałce o danej ~~długości~~ długości wibracjom, to perjodyczne przerwy w doprowadzonym prądzie, a ~~tem~~ temsamem szybkość falowania zależną będzie nie od długości słupa powietrza, lecz od częstotliwości drgnień ~~języczka~~ samego języczka, a więc od jego wielkości, grubości, dalej od jego współczynnika elastyczności, wobec czego w takim

wypadku musimy sam języczek uznać za element dźwięczący. Cała piszczałka, to jest ~~jej ściany~~ z zawarty w niej słup powietrza, jej ściany, jej materyał, ale i kształt itd. grają tylko rolę rezonatora. Na tej zasadzie skonstruowane są mechanicznie dęte instrumenty muzyczne: harmonjum, harmonijka, dalej kataryżnki, aristony etc. Z instrumentów dętych siłą płuc ludzkich można tu przytoczyć chyba trąbki dziecinne. W orkiestrze się takich instrumentów nie spotyka, gdyż dźwięk wytwarzany drganiem języczków jest wcale niepiękny i najmniejszego porównania nie wytrzymuje z dźwiękiem właściwych piszczałek stroikowych, nie mówiąc już o wargowych (labialnych). W nowszych organach ~~spotyka~~ są jednak ~~nie~~ obok piszczałek wargowych i stroikowych też i języczki swobodnie drgające wzięte jako elementy dźwięczące.

Co do ~~instr~~ orkiestralnych instrumentów dętych, to

1.) Jedyną piszczałką skonstruowaną na zasadzie wargi rozczepiającej prąd powietrza jest flet. Dawniejszy typ tego instrumentu był wprost identyczny z fletowemi (labialnemi) piszczałkami organów. Przy dzisiaj używanym, lecz również prastarym, poprzecznie trzymanym flecie instrumentalista wysyła

z ust wąski prąd powietrza wprost na ostry brzeg okrągłego otworu intonacyjnego.

2.) Piszczałki stroikowe są licznie w orkiestrze reprezentowane. Rozróżniamy wśród nich

a.) Instrumenty z pojedyńczym języczkiem (Blatt), ~~sobradowanym~~ przytwierdzonym do tak zw. dzióbka (klarnety)

b.) Instrumenty z podwójnym stroikiem trzcinowym, złożonym razem w formę rurki (Rohr). Tę rurkę, krótko stroik, bierze instrumentalista wprost w usta, tak jak dzióbek klarnetu i wysyła przezeń prąd w głąb instrumentu (oboje i fagoty).

Wszystkie odtąd pod 1/i 2) wymienione instrumenty (flety, klarnety, oboje, fagoty) obejmujemy pod wspólną nazwą instrumentów dętych drewnianych, albowiem z reguły zbudowane są z drzewa. Jakkolwiek trafiają się i flety srebrne, klarnety metalowe itd., to wspólna nazwa dla wszystkich tych instrumentów uzasadniona jest odrębną ich konstrukcyą, opartą na prawach akustycznych rządzących piszczałkami pobudzanemi do dźwięku ~~zapomocą~~ przez przerywanie napływającego prądu powietrza zapomocą ~~przyrządu~~ narzadu (wargi lub stroika) zamieszczonego w nich samych. - Z oparciem konstrukcyi tych instrumentów na tłuspomnia-

nych tu prawach akustycznych tylko się ~~całkiem~~ ~~inna technika zadęcia, i całk~~ zupełnie różna technika zadęcia i całkiem inna konstrukcya instrumentalno-muzyczna niż u

3.) Instrumentów dętych pobudzonych do dźwięku wibracyą warg ludzkich. One zbudowane są z reguły z blachy mosiężnej (lub aluminiowej); dlatego nazywamy je instrumentami dętemi blaszanemi. Ogromna ilość tych instrumentów różni się między sobą nie w zasadach akustycznych, lecz w szczegółach konstrukcyi. Dlatego na tem miejscu ~~różnicami te~~ różnicami temi nie możemy się bliżej zająć.

3. Technika instrumentów dętych drewnianych a blaszanych.

Z powodu, że postanowiliśmy ~~dęt~~ organami i innymi instrumentami dętemi siłą mechaniczną ~~się nie zajmować~~ na razie się nie zajmować, przeto niechaj nam będzie wolno użyć nazwy instrumentów dętych na określenie wyłącznie instrumentów dętych siłą płuc ludzkich. Z poprzedniego ustępu wiemy, że instrumenty te można zasadniczo podzielić na dwie grupy:

1.) Instrumentów (dętych) drewnianych.
2. Instrumentów (dętych) blaszanych.

Niezależnie od różnicy materyału, która z punktu widzenia

sztuki instrumentacji mogłaby nam może być obojętną i pomijając na razie zupełnie odrębność barwy dźwięku, którą nas dopiero później zajmie, stwierdziliśmy, że pomiędzy temi grupami zachodzi różnica w samej zasadzie akustycznej brzmienia tych instrumentów i – co dla nas najważniejsza – w technice intonacji i gry.

Akustyka poucza nas, że w rurze dźwiękowej, a więc tak drewnianej jak blaszanej, swobodnie zadętej odzywa się tak zw. dźwięk zasadniczy, zależny co do swej wysokości jedynie od długości rury. Dźwięk ten jest złożony z tonu zasadniczego, obok którego wespół brzmią alikwoty. Wiemy wszakże, że to jest właściwością każdego dźwięku, zwłaszcza zapoznaliśmy się z tym faktem przy dźwięku strun. Podobnie jak na strunach da się i w rurach dźwięczących osiągnąć samo brzmienie alikwotów. Tu jak i tam chodzi o podzielenie całości dźwięczącego elementu na szereg samoistnie dźwięczących jego cząstek. Na strunach udało się to nam przez stworzenie sztucznych węzłów drgań zapomocą lekkiego dotknięcia struny palcem w pewnych punktach, odgraniczających jej ułamkowe części. Przy instrumentach dętych osiągamy ten rezultat przez tak zw. „przedęcie”. Skoro bowiem ton zasadniczy uzyskiwaliśmy przez to, że w

(otwartej) rurze drzewianej tworzy się (trochę powyżej środka) jeden węzeł drgnień, to wyższe tony harmoniczne odezwą się wyraźniej wskutek większej częstotliwości uderzeń prądu ~~powietrza~~ generującego słup powietrza, gdyż ona pociągnie za sobą tworzenie się coraz to większej ilości tych węzłów. Tę większą częstotliwość prądu i w konsekwencji szybszą wibrację podzielonego węzłami słupa powietrza zamkniętego w rurze drzewianej, osiągamy odpowiednio zmodyfikowanem zadęciem, owem przedęciem. Przy instrumentach drewnianych ~~jako poruszającego aparat~~ ~~[illegible]~~ da się ono określić poprostu jako energiczniejsze zadęcie, przy instrumentach blaszanych jest wynikiem silniejszego napięcia warg ludzkich, a w jednym i drugim wypadku:

1.) Zwiększa częstotliwość uderzeń prądu wywołującego ruch falujący słupa powietrza, przez to

2.) powoduje szybszą wibrację i w konsekwencji tworzenie się węzłów drgnień w słupie powietrza, a

3.) jako akustyczny wynik pociąga ze sobą wybrzmiewanie samych tonów harmonicznych.

W miarę energji przedęcia dzieli się słup powietrza na 2x części samoistnie drgających, (2x alikwotem w rurach otwartych drga słup powietrza od początku w dwóch połowach), a odzywa się ton o x razy większej ilości fal na sekundę.

niż na dźwięk zasadniczy, czyli x-ty z rzędu ton harmoniczny *. W rurach zamkniętych i zachowujących się analogicznie niektórych otwartych rurach cylindrycznych tworzy się, jak wiemy, węzeł drgań na końcu słupa, przy odbiciu fal od ścianki zamykającej. Tam zatem przy przedęciu dzieli się słup powietrza na x części samodzielnie drgających, ale x jest zawsze cyfrą nieparzystą, czyli że w takich rurach otrzymujemy co drugi ton harmoniczny, odpowiadający iloczynowi szybkości fal zasadniczego dźwięku pomnożonej przez 1, 3, 5 itd.

Jakże atoli wywołać inne tony prócz harmonicznych, aby wyprowadzić całą gamę djatoniczną lub nawet chromatyczną? W tym względzie spotykamy najistotniejszą różnicę między omawianemi ~~dwiema~~ dwiema grupami instrumentów. Instrumenty drewniane posiadają otwory w ścianach rury dźwiękowej, które otwierając skracamy drgający słup powietrza i uzyskujemy dźwięk odpowiednio wyższy. Na wywołanie alikwotów dźwięku zasadniczego otworów nie potrzeba, wystarczy zatem, aby otwory były tak

---

* Muszę się tu dla uniknięcia bałamuctw trzymać nomenklatury niemieckich teoretyków, wedle której sam dźwięk zasadniczy zalicza się zarazem swym pierwszym tonem harmonicznym. Oktawa będzie więc drugim, duodecyma trzecim itd. tonem harmonicznym.

umieszczone, iżby zapełnić przestrzeń tonów między zasa-
dniczym dźwiękiem a drugim tonem harmonicznym, albo-
wiem przy przedęciu otrzymamy znowu zawsze tony har-
moniczne zasadniczego dźwięku skróconej otworem rury, czyli
przy użyciu tych samych otworów, co w pierwszej oktawie,
dalsze tony ~~harmoniczne~~ chromatyczne powyżej ~~pierwszego~~,
drugiego ~~etc. tonu harmo~~, trzeciego etc. tonu harmo-
nicznego. Bliższe obliczenie umieszczenia tych otworów
jest kwestyą czysto akustyczną, natomiast jest kwestyą
budowy instrumentów, by tak je skonstruować, iżby
ułatwić i wprost umożliwić grającemu czynności
otwierania i zamykania otworów, których naturalne
umieszczenie jest dlań wielce niewygodne. Proszę
zważyć: grający trzyma instrument w palcach,
którymi ma nadto z możliwą szybkością (np. jak na
fortepianie) przebiegać po instrumencie. Następnie
grający ma ~~[illegible] najlepszym razie, o ile nie jest inwalidą,~~
~~a z drugiej strony o ile nie jest dziwolągiem)~~ dziesięć
palców do dyspozycji, a przestrzeń jedenastu tonów
chromatycznych leżącą między pierwszym a drugim
tonem harmonicznym trzeba zapełnić jedenastoma
otworami, względnie klapami. ~~Nie uchodzi już za [illegible], co~~
Nadto sama akustyczna strona nasuwa trudności konstrukcji.
Aby słup drgający otworzeniem otworu tak przerwać, ~~[illegible]~~.

i otrzeć jak palcem lub siodełkiem skracamy strunę, musiałby otwór mieć średnicę równą średnicy drgającego słupa powietrza, a nadto trzebaby zawsze i następne otwory mieć otwarte, iżby zamierzone skrócenie było stanowcze i kompletne. Chodziło zatem o wynalezienie systemu, któryby umożliwił

1.) umieszczenie otworów odpowiedniej wielkości i w odpowiednim położeniu ściśle wedle wymogów akustyki

2.) łatwe grającemu otwieranie i zamykanie tych otworów za pomocą klap i przenośni, tak iżby bez przerywania rąk ~~i dziesięcioma palcami~~ cała gama chromatyczna była wykonalna.

W zasadzie rozwiązał to zadanie Theobald Boehm w latach 1832-1846 odnośnie do fletu. Następnie przeniesiono jego mechanizm i na inne instrumenty drewniane, a ciągła praktyka i stały postęp złożyły się na coraz to dalsze udoskonalenie tych instrumentów. To też dzisiaj każdy bywalec koncertowy wie, że dla nich nie ma ~~w~~ trudności na tle chromatyki.

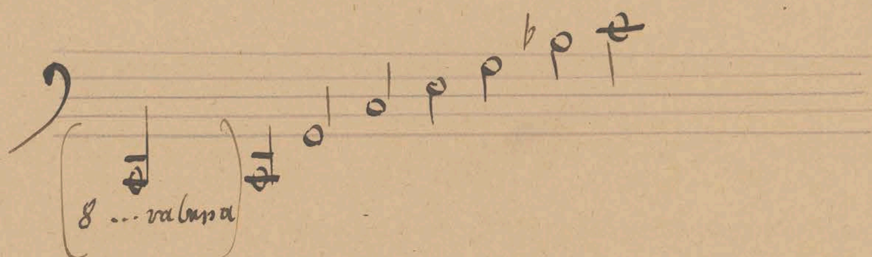
Lecz w chwili kiedy instrumenty drewniane stały już w zasadzie a omal i w praktycznych wynikach na dzisiejszym poziomie, instrumenty blaszane nie posiadały innych tonów, jeno harmoniczne. System klap nie był do za-

stosowania w tej grupie, jeżeli się nie chciało zrezygnować z całego piękna barwy tych instrumentów. Blacha jako materjał wymagała zasadniczo inaczej pomyślanej konstrukcji. Przedewszystkiem chodziło tu przeważnie o instrumenty głębsze; nadzwyczaj długa rura dźwiękowa musiała być odpowiednio wygięta, by ~~formati~~ kształt instrumentu uczynić poręczniejszym. Jak miało być wiertli-wem w takiej koncentrycznie czy paralelnie wygiętej rurze długiej na parę metrów, umieścić dostępnie otwory, względnie połączyć je z klapami, choćby dźwięk na tym systemie nie ucierpiał? Kilka wykonanych prób pouczyło zresztą, że dźwięk cierpi i to srodze. Z powodu szerszej menzury (większej średnicy) tych instrumentów słup powietrza ~~otworem~~ nie zostawał otworem objęty lecz poszarpany, dźwięk tracił na ciągłości, czystości i jasności. Buglehorny konstruowane jakiś czas z klapami wyrugowano z orkiestry, zrezygnowano wogóle z klap i koncentrowano się naturalnymi tonami harmonicznemi instrumentów blaszanych. Jedyne przed nich wprowadzające chromatykę były puzony; pomysłowa ich konstrukcya polegała na tem, że podwójna ~~ich~~ rura dźwiękowa, w formie litery U przegięta i złożona dała się prawą ręką wydłużać lub skracać. Przez to można było puzon nastroić na wyższy lub niższy ton

zasadniczy i uzyskiwało się całą gamę chromatyczną, czego bliższe wytłumaczenie zachowujemy sobie do ustępu traktującego o puzonach. Instrumenty jak waltornie i trąbki wydawały tylko ~~harm~~ stałymi harmonicznymi tonami. Były ~~al~~ one atoli w ten sposób menzurowane, to znaczy zwężano średnicę ich do tego stopnia, że (w myśl dość skomplikowanego obliczania fizykalnego, tu zbytecznie ścisłego) ~~że~~ dźwięk ~~I~~ zasadniczy był wogóle nie do uzyskania a jako najniższy dźwięk efektywny występowała zaraz oktawa, tj. drugi ton harmoniczny. Instrumenty w ten sposób menzurowane nazwano później pół-instrumentami. I tak np. ~~instrument o 16~~ pół-instrument o 16 stopach długości nie wydawał dźwięku tej długości odpowiadającego tj. ~~Sub~~ Kontra-C, lecz ~~B pierwszy~~ najniższym jego tonem uzyskalnym było C, a potem dalsze tony harmoniczne G, c, e, g, b, c itd.
To powodowało jednak pewne zgęszczenie uzyskalnych tonów, a nadto uzyskiwano jeszcze (ale tylko na waltorniach) ~~tony itd~~ niższe półtony, przez zatykanie lejka dłonią. Tony w ten sposób powstałe o odrębnej, stłumionej barwie znano też tonami stłumionymi lub krytymi.

Wszystko to zmieniło się radykalnie z wynalazkiem wentyli. Pierwsze próby zastosowania tego mechanizmu datują z pierwszego dziesięciolecia XIX w. Udosko-

nalenie jego w tym kierunku, że nie szpecił zgoła piękna brzmienia instrumentów naturalnych postępowało zwolna, ale już w połowie XIX. w. instrumenty z wentylami były ogólnie w użyciu. Mechanizm wentyli polega na tem, że za pociśnięciem klapy, właściwie zwanej wentylem, włącza się do rury dźwiękowej cylindryczny ~~rura~~, ~~przez~~ ~~co~~ kanalik tej długości, iż (przez to obniża się jej dźwięk o wymagany interwał. Wentyle są tak urządzone, że za opuszczeniem klapy kanalik się automatycznie (zapomocą sprężyny) ~~się kanalik wyłącza~~ z głównego przewodu powietrza wyłącza, i pierwotny strój jest przywrócony. Różnice w konstrukcji tych „włączanych cylindrów" możemy tu pominąć, wybór ich należałoby do opisu budowy instrumentów. Z reguły ~~są~~ są w pół-instrumentach wbudowane trzy cylindry, regulowane ~~trzema wentylami~~ zapomocą ~~palców~~ trzech wentyli palcami prawej (u rogów – lewej) ręki grającego i przydłużające rurę dźwiękową w ten sposób, że za włączeniem pierwszego wentyla (cylindra) wydłuża się strój o cały ton niższy, za włączeniem drugiego o pół tonu, zaś za włączeniem trzeciego wentyla strój o półtora tonu niższy. Kombinując włączania wentyli osiąga się całą gamę chromatyczną, jak to zaraz zobaczymy. Naprzykład powiedzmy weźmy nasz 16-stopowy pół-instrument, posiadający w stanie naturalnym tony:



posiadłby po wbudowaniu weń mechanizmu wentyli jeszcze tony:

Za włączeniem

2. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

1. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

3. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

2. i 3. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

1. i 3. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

1., 2. i 3. wentyli — 8 ... valbassa — itd.

Zasadnicze dźwięki (w nawiasach) będą niewyskalne, gdyż mówimy o pół-instrumencie. Ale mimo to nasz 16-stopowy pół-instrument uzyskał teraz za pomocą trzech wentyli całą skalę chromatyczną od Kontra-Fis w górę. Wiele tonów jest nawet w rozmaity sposób osiągal-

nych; instrumentalista wykonuje je atoli zawsze w sposób wymagający użycia jaknajmniejszej ilości wentyli, albowiem tony wywołane kombinacyą dwóch a zwłaszcza trzech wentyli są zawsze nieco za wysokie. W ostatnich czasach starali się konstruktorowie w sposób bardzo ~~przemyślany~~ pomysłowy temu zaradzić. Dzisiaj błąd ten nie jest już znaczny, i nawet bezwzględnie przyjęty nie był system Sax'owski sześciu (strój podwyższających) ~~niezależnych~~ nieskombinowanych wentyli. Podany tu sposób uzyskiwania chromatyki będziemy musieli sobie żywo uzmysłowić omawiając rogi i trąbki, albowiem u tych instrumentów dzisiejszej orkiestry są wentyle według podanych tu zasad skonstruowane.

Z opisaniem wentyli poznaliśmy diametralną różnicę ~~zachodzącą~~ instrumentalno-techniczną, zachodzącą między instrumentami drewnianymi a blaszanymi. ~~Ale przy~~ Przypominam przytem raz jeszcze, że i w samej zasadzie akustycznej leży różnica ~~za~~ fundamentalna: tam porusza się słup powietrza piszczałki do drgnienia zapomocą warg lub stroika, a więc przyrządu składowego instrumentu, tu wargi ludzkie oparte o odpowiednio skonstruowany ustnik organiem swym ruch falujący słupa powietrznego wywo-

tują. Zatem tylko przy instrumentach blaszanych można mówić o ustniku, na co szczególnie zwracam uwagę, gdyż ~~i Strauss~~ nawet u Straussa spotkałem się z niedokładnością w tym względzie. Mianowicie mówiąc o klarnecie wymienia Strauss kauczukowe, drewniane, szklanne, marmurowe i inne „ustniki" tego instrumentu. To jest mylące, Strauss mógł mieć tylko na myśli dzióbki klarnetu z kauczuku, szkła itd. Ustnik w swem znaczeniu technicznem jest własnością instrumentów blaszanych, a nawet ~~skłoniło to niektórych niemieckich teoretyków do nazywania ich zamiast „Blechinstrumente" a nawet~~ do tego stopnia dla nich charakterystyczną, że niektórzy niemieccy teoretycy ~~nazywają~~ obejmują je wszystkie pod wspólną nazwą „Instrumente mit Kesselmundstück."

4. Podział instrumentów dętych.

Celem tego całego rozdziału jest przygotowanie omówienia poszczególnych, w skład orkiestry wchodzących instrumentów w ich znaczeniu składników orkiestry i potencjalnych barw palety orkiestrowej. Co do instrumentów blaszanych, to gdy z całej ich masy uzyskały sobie prawo obywatelstwa

w orkiestrze symfonicznej tylko czasem, przeto wydaje się wskazanem je tu najpierw ogólnie omówić i wyróżnić z pośród innych. Podział instrumentów drewnianych przeprowadziliśmy już w ustępie 2-im tego rozdziału, gdyż dał się on wywieść z odmiennych zasad akustycznych w intonacji tych instrumentów. Do przeprowadzonego tam podziału ich na flety, klarnety, oboje i fagoty niemamy nic do dodania. Natomiast będzie tu odpowiednie miejsce na wspomnienie o instrumentach, które się w orkiestrze nie przyjęły, a więc dokładnego omówienia nie potrzebują, a są o tyle ciekawe że stanowią niejako typy między instrumentami drewnianymi, a blaszanymi.

Do instrumentów w akustycznem i technicznem tego słowa znaczeniu drewnianych, aczkolwiek skonstruowanych z blachy ~~obojętnych~~ należą:

1) <u>Sarrussofony</u>, użyte w ilości 3-ch przez Paderewskiego w jego symfonji h-moll*. Są one zbudowane na zasadzie oboju i fagotów, to zn. grający bierze w usta podwójny trzcinowy stroik. Konstruowane w najrozmaitszych rozmiarach posiadają całą skalę od najgłębszych tonów kontrafagotu do wysokich tonów fletu.

---

* Oraz w innych nowszych utworach R. Strauss'a, przeważnie ad libitum.

2. <u>Saxofony</u>, podobnie jak poprzednie budowane we wszelkich wielkościach tak iż obejmują całą muzyczną skalę. Instrumenty te wzorowane na klarnetach tj. o pojedyńczym stroiku ~~[illegible]~~ wibrującym w dzióbku ~~[illegible]~~ skonstruowane są z blachy mosiężnej i w formie konicznej posiadają zatem wszystkie tony harmoniczne przez co aplikatura jest dużo prostsza, względnie łatwiejsza jak u klarnetów, a także zadęcie i przejście łatwiejsze. Ale wartość kolorystyczna jest dużo mniejsza, niż u klarnetów.

Z saxofonami nie należy mięszać Sax'owskich rogów i trąbek ~~i tub.~~ Są te nasze zwykłe instrumenty, o jakich zaraz będzie mowa, atoli z odmiennym mechanizmem wentyli które nie przydłużają zasadniczej rury instrumentu, lecz ją skracają, tak że za włączeniem wentylu Sax'owskiego uzyskujemy wyższy ton zasadniczy instrumentu. Sax stosuje 6 takich wentyli od siebie nie zależnych w miejsce 3 a dających się ze sobą kombinować; przy jego systemie jest zatem czystość intonacji dużo pewniejsza. Ze względu że jego instrumenty wymagają zgoła odmiennej techniki od ~~[illegible]~~ stosowanej na wszystkich instrumentach, nie zdobył sobie Sax takiego uznania i rozpowszechnienia na jakie może jego pomysł zasługiwał. Sax'owskie tuby mają około 4

zwykłych i lub wentyli jeszcze piąty (wentyl, wydłużający za wysoką intonację tonów wykonywanych za pośrednictwem (kilku) wentyli. Stosunkowo mała różnica konstrukcyjna nie skłoniłaby odrębnej nazwy dostatecznie; ale gdy wynalazek lub przypadł na czasy nowsze, a z francuskich fabryk konstruował tuby tylko Sax, przeto na określenie ich obok dawniejszej nazwy francuskiej „Bugle" – przyjęła się (także nazwa) Cor Sax

9. Odrębnie są „cynki" instrumentami drewnianymi z ustnikiem. Bazowym ich reprezentantem był instrument z drzewa orzechowego, obciągnięty skórą w skali kontra-A, a dla ~~osiągnięcia~~ (udostępnienia) otworów akustycznych dano kształt kilkakrotnie powyginanego węża i stąd nazwa serpent. Widok tego instrumentu jest równie humorystyczny jak drgająca tyczka Berlioza, która ~~zaczynająca się~~ (pozbawiony) od stóp obwarzającą, barwczyński dowód głupiego i „ordynarnego smaku jakim jest używanie ~~tego~~ obrzydliwie (wyjącego) serpentu....*" nadto by ku rozweseleniu czytelników w całości powtórzyć. Instrumentu tego wymagali jednak nieraz dawniejsi kompozytorowie, a nawet Mendelssohn (Cy

więc Berlioz nie jest może niesprawiedliwy ?/ i a Wagner w *Rienzim*. Oczywiście przy wykonywaniu tych ostatnio wymienionych kompozycji zastępuje się serpent uniwersalnym dzisiejszym instrumentem basowym t.j. tubą.

Używane dotąd stale w orkiestrze instrumenty blaszane dzielą się na cztery rodzaje: trąbek, rogów, puzonów i tub.

1. *Trąbki* używa się obecnie stale z 3ma wentylami. Omówiwszy je w swoim miejscu dokładnie, tu nie ma o nich nic szczególnego do nadmienienia. Trąbkę basową wymaganą przez Wagnera w *Pierścieniu Nibelunga* zastępuje w Bayreuth puzon z wentylami, w innych teatrach czasem odpowiedni Bügelhorn.

2. *Rogi*. Co do tych instrumentów muszę się najpierw wytłomaczyć dlaczego je będę nazywał rogami a nie waltorniami. Polska" nazwa: waltornia pochodzi rzecz jasna od niemieckiej "Waldhorn". Otóż "Waldhorn" względnie "Naturhorn" "nazywał się w "niemczech ten instrument przed wynalezieniem wentyli. Jeszcze w partyturze *Tann-*

Kämmera wymagał Wagner 2ch „Waldhornów" obok 2ch „Ventilhornów" a to dlatego, że wówczas w pierwszych czasach swego istnienia Ventilhorn* ustępił wiele na piękności brzmienia w porównaniu do Waldhornu. Gdzie to tylko było możliwem i wystarczającem, posługiwano się nadal dawnym instrumentem bez wentyli. Dzisiaj braki te zrównoważono, a dawny Waldhorn zniknął z orkiestry i nawet wykonując Mozarta, czy ~~Bethovena~~ Beethovena, którzy mechanizmu wentyli wcale nie znali i liczyli się tylko z naturalnymi harmonicznymi tonami trąbek i waltorni, partje tych instrumentów obejmują trąbki i rogi z wentylami. Zatem nazwa „Waldhorn" oznaczająca instrument dzisiaj nie używany zniknęła z partytur a zastąpiła ją nazwa „Ventilhorn" albo krótko „Horn" po francusku „Cor" po włosku „Corno". „Dlaczegóż my mielibyśmy jeszcze prawić coś o waltorniach, skoro mamy możność oznaczenia dzisiejszego instrumentu polską nazwą analogiczną do romańskiej i germańskiej: Róg?"

f) Zatem w rodzinie rogów odróżniamy zwykły róg i mały rożek tzw. Kornet. Zaznaczam tu, że co do pojęcia i co do nazwy Kornetu panuje zupełna dezorjentacja. Po wynalezieniu wentyli nazywano całą masę niemi zaopatrzonych instrumentów (rogi pocztyljońskie, myśliwskie, a nawet wysokie buglehorny) Kornetami. Dalsza konfuzja powstała wskutek tego, że kornetów nie budowano zawsze w okrągłym kształcie rogu, lecz i w kształcie trąbek z lejkiem naprzód skierowanym i wreszcie z lejkiem w górę (formal tub). Dziś nazywamy kornetem tylko mały róg (pocztyljoński). Tego ostatniego, brzmiącego o oktawę wyżej od rogu, skalą odpowiadającego zatem umniejszonej trąbce, lecz w dźwięku znacznie od niej mniej jędrnego i pełnego, a zbyt trywialnego, nie używa się już nigdy w orkiestrze. Z tej rodziny pozostaje nam zatem do omówienia tylko zwykły róg.

9. <u>Puzony</u>. Dawniej rozróżniano puzo-

nów altowych, tenorowych i basowych odpadło, gdy po zaszczepieniu wentyli odnośnie do tego instrumentu wrócono do systemu puzonów wyciąganych i skonstruowano tak zw. puzon tenorowo-basowy, który jest pod względem piękności dźwięku, a zarazem kolosalnej skali rzeczywiście wielko-lepny. Zajmiemy się nim szczegółowo. W polskich orkiestrach spotyka się niestety jeszcze często puzony z wentylami a to dwa tenorowe, a jeden basowy. Czas byłby najwyższy, żeby tu wprowadzić reformę. Skrępowanie kompozytora tym obyczajem, przecie cudownych efektów dźwiękowych jakie trzy wyciągane, przepyszne w brzmieniu puzony zwłaszcza w akordach wydają, i zastąpienie ich trochę pośrednim dźwiękiem puzonów z wentylami - - oto owoce tej u nas tak rozpowszechnionej niedbałości artystycznej. Każdą orkiestrę niewątpliwie stać na to, by sobie sprawiła trzy puzony wyciągane, a wydatek ~~ten, Dalibóg~~, się opłaci. Każde f i ff orkiestry, pamiętamy jej wstępy solowe

puzonów, zyska także na jedności, powadze i szlachetności brzmienia, że można powiedzieć: orkiestra z rozciąganymi puzonami to dostojnik, z wentylowymi – to prostaczek. A sztuka to nie polityka i w niej tradycja, dostojeństwo, smak i kultura mają swe żywotne prawa.

Problem kontrabas-puzonu występującego w partyturze „Pierścienia" bywa rozmaicie rozwiązany. Większe teatry instrumenty, których rura wygięta jest w cztery, zamiast tylko w dwa ramiona, tak iż przy [illegible] wyciągnięciu, równie jak przy normalnym puzonie powodują dwukrotnie większe przedłużenie rury dźwiękowej. Niekiedy atoli partię tę wykonuje poprostu wielki basowy puzon z wentylami. W teatrach, których normalny skład orkiestry nie przewiduje takiej obsady, jakiej Wagner w „Pierścieniu" wymaga, korzysta się z przekładów oryginalnej partytury na zwykłą wielką orkiestrę. Głębokie tony kontrabaspuzonu

intonuje wtedy, rzecz naturalna - tuba basowa.

4. <u>Bugleborny, oficleidy, tuby</u>. Nasze tu z góry przedsięwzięte rozgrupowanie instrumentów blaszanych okaże się w tej rodzinie najbardziej wskazanem. Albowiem szczegółowo zajmiemy się tylko tubą basową, jako stałym spólnikiem w orkiestrze i w partyturach. Inne instrumenty tu wymienione, niegdyś bez najmniejszej znajomości rzeczy wychwalane, a w każdym razie z innymi mylone, odprawimy na tym miejscu w krótkości:

Wysoki bugleborn jest to ten instrument, który jako „Flügelhorn" ~~tak nadzwyczajnie~~ był u nas do niedawna tak popularnym ~~zachwyca u nas krakowską publiczność~~. Pozwolę sobie dosłownie zacytować zdanie Berlioza o tym „prześlicznym" instrumencie. Oto co o nim pisze ten znakomity znawca: Bugleborny nie stoją w rzędzie instrumentów blaszanych wyżej „jak zwykłe gwizdki w rzędzie instrumentów drewnia„nych. Jedne jak drugie mogą chyba służyć do tego „by żołnierzy prowadzić na parady, chociaż według mego

„uznania ani młodzi ani starzy żołnierze nie
„powinni słyszeć takiej muzyki, albowiem mó-
„ma powodu przyzwyczajać ich do czegoś zów-
„nie nieszlachetnego." Wprawdzie Berlioz wygła-
sza to zdanie o naturalnym buglehornie, ale
wątpię, by właśnie u tego instrumentu wen-
tyle miały wyjątkowo uszlachetnić jego na-
turalny, ordynarny dźwięk, który jest wyni-
kiem szerokiej menzury i braku lejka. Ale
właśnie ciekawy, że ta konstrukcja okazuje
się wielce stosowną u wielkich a więc basowych
buglehornów. Stąd to pochodzi, że najuży-
teczniejszym i najpiękniejszym z głębokich, bla-
szanych instrumentów jest właśnie tuba baso-
wa zbudowana analogicznie jak buglehorny.
Co prawda wynalazek jej i konstrukcja są no-
wościami w świecie instrumentalnym, gdyż datu-
ją od około 1820. Przed wynalezieniem wenty-
li budowano buglehorny także z otworami i
klapami, jak instrumenty drewniane. Ba-
sowe formy tych instrumentów nazwał ich
wynalazca „ofikleidami". Dzisiaj są one zapomniane.

Tuby są wielkiemi bugelhornami z wenty-
lami. Ważnem jest, że są one także uważane
instrumentami pełnemi t. zn. że w przeciwsta-
wieniu do pół-instrumentów są tak szeroko
menzurowane, iż ton zasadniczy da się wydobyć!
Mogą być zatem stosunkowo krótsze od trą-
bek; zaś, a tem samem nadają się do kon-
strukcji jako najgłębsze basowe instrumenty.
Celem atoli wypełnienia cało-oktawowej luki
między tonem zasadniczym, a drugim tonem
harmonicznym wymagają aż 4ch wentyli,
z których trzy działają tak, jak przy trąbce i
rogu, tj. obniżają dźwięk zasadniczy o cały ton,
pół tonu i półtora tonu, podczas kiedy czwarty
wentyl obniża go o całą kwartę. Każdy z czy-
telników obliczy z łatwością, że kombinując te
cztery wentyle otrzymujemy ~~całą~~ cało-oktawową gamę chro-
matyczną poniżej dźwięku zasadniczego, a tem
samem wypełniamy przestrzeń tonów, dzielącą
drugi ton harmoniczny od dźwięku zasadni-
czego. Poniżej tegoż jest zaledwie kilka dźwięków

~~do~~ efektywnie do osiągnięcia. Za wysokie roz-brzmiewania tonów używanych kombinacyj trzech i czterech wentyli paraliżują konstruktorowie w rozmaity sposób. O Saxowskim t. zw. kompensacyjnym 5tym wentylu już wspomniałem. U nas spotyka się tuby tylko z 4ma (lub 3 ma) wentylami., ~~ważne to wada tych tonów nie daje się nie znaleźć~~. Bliżej zapoznamy się z obfitością najważniejszej t. zw. tuby basowej, omawiając szczegółowo ten instrument. Tu dodaję, że t. zw. helikon jest tubą basową dla wygody muzykantów, używających tego instrumentu w marszu, budowaną okrągło i by opisała się na ramionach. Bombardon ~~jest~~ (nazywają) tubę w ~~F~~ Es, (lub F, spotykaną też i w okrągłym) ~~budowaną bądź to okrągło bądź w normalnym~~ kształcie*. Najmniejszą z basowych tub jest t. zw. baryton czyli eufonjum, instrument wcale śpiewny, zastępujący w dętej orkiestrze wiolonczelę, który ~~pzt~~ mógłby być ewentualnie wprowadzony do pełnej orkiestry, jak to już Strauss w niektórych partyturach starał się uczynić.

* o tej basowej F lub Es Tubie (mowa także w) R. II, ustęp o Tubie.

Barytonu strojony jest w B o oktawę wyżej od tuby basowej, tem samem nie może jej zastąpić, a użyty mógłby być tylko, gdyby zachodziła potrzeba jego dźwięku obok tuby basowej. Wypadek ze względu na olbrzymią skalę tej ostatniej wielce problematyczny.

„Tuby," które wprowadził Wagner w „Pierścieniu" są to specjalne pół-instrumenty o małej objętości (tenorowe tuby ~~[illegible]~~ B – f2, basowe: kontra B – g1,) i zaopatrzone lejkiem. ~~i wentylami, jak rogi~~ Ustnik ich jest taki sam, jak przy rogach co powoduje pewne uszlachetnienie dźwięku. (Ustnik tub zwyczajnych jest stożkowo więcej głębi, szerszy i płytszy.) Kontrabas tuba tej partytury nie jest niczem innem jak tubą basową. Widzimy więc że nomenklatura Wagnera nie jest ścisła; jego tuby tenorowe i basowe są to specjalne do waltorni zbliżone, jeno bardziej ociężałe i powolne w brzmieniu pół-instrumenty. Jego kontrabas tuba jest pełnym instrumentem. Przezacny, wówczas skromny, jak genialny Bruckner „pozwolił sobie" na użycie Wagnerowskich tub w wycz

ostatnich symfonjach. Rozkazującem jest, jak prosi Dyrygentów, by o ile możności(!) nie powierzano ich partji poprostu rogom bez postarania się o tuby. Przeważnie wchodzą tu w rachubę barytony, przyczem atoli skala ich w górze jest już niebezpiecznie przeciągnięta. Strauss godzi się zasadniczo, by w jego partyturach Wagnerowskie tuby były zastąpione przez barytony (w Elektrze – przez głębokie rogi). Istotnie, że o te ostatnie względnie dużo łatwiej; ale specjalnego dźwięku Wagnerowskich tub normalnie nie zastąpią.

5. Instrumenty transponujące.

Dotykamy teraz kwestji, która zrazu przedstawia się nieco chaotycznie, zwłaszcza że początkowo trudno sobie zdać sprawę z powodów tego chaosu. Mianowicie są instrumenty mające strój zasadniczy, strój w pewnej tonacji, względnie używając których należy wymagany strój z góry określić. Tonację tego ~~stroju~~ notujemy jako tonację C, ~~względną~~!

wszelkie takie tonacje przenoszą się w tym samym stosunku w jakim zasadnicza tonacja instrumentu stoi do tonacji C. Jeżeli instrument strojony jest w g, to pisane przez nas c zabrzmi dalej jako ~~małe~~ g, albo g, (i to jeszcze wymaga wyjaśnienia:) Gdybyśmy zatem chcieli na naszym instrumencie grać w b-dur, musielibyśmy notować jego partję w es-dur.

Otóż początkujący lubią tu podnosić zarzut: Pisownia nutowa jest konwencją. Wszakośmy się raz pogodzili na to, że np. znak [nuta na pięciolinii] oznacza ton o półtora tonu niżej od kamertonu, to dlaczegóż ta konwencja ma obowiązywać tylko pianistów, oboistów i innych, a nie waltornistów, trębaczy i klarnecistów? Dlaczegóż im ten znak sam przez się nic nie mówi, a nabiera znaczenia ~~dopiero~~ w połączeniu z tonacją przepisaną dla ich instrumentu, o której z góry wiemy, że trzeba się jej trzymać, albo i ~~[illegible]~~ nie trzymać, a w tym ostatnim wypadku musimy ton raz już przez kompozytora transponowany

powtórnie transponować!? Wszystko tłumaczenie, że nuty owych transponujących instrumentów w naturalnym stanie intonują f, b, czy jeszcze jakiś ton niczego nie wyjaśnia. Toć piszemy w takim razie ten najniższy ich naturalny ton znakiem f lub b; pocóż tu używać znaku odpowiadającego skąd inąd tonowi c! Widać też odrazu, że takie tłumaczenie ~~jest potoczne~~. Wszak wiemy, [że chociaż] ~~że tu-~~ [tuba basowa była strojona w B ~~intonuje~~, To jednak] ~~ba tuby basowej strojona jest ponadto B, a mimo to~~ nie traktujemy [jej] ~~tuby~~, jako instrumentu transponującego. Czemuż zresztą różnią się więc oboje od klarnetów? Przecież najniższy ton oboju jest h, powinien on zatem transponować o sekundę w dół!

Żeby wyświetlić tę kwestję przypomnijmy, że poznaliśmy już transponujący instrument tj. kontrabas który notowaliśmy o oktawę wyżej niż ma zabrzmieć. Ale – zarzuci opozycja – to nie jest żadna transpozycja, tylko ułatwienie pisowni: zamiast pisać ciągle na liniach pomocniczych umawiam się z kontrabasistą, że będzie on grał wszystko co napiszę o oktawę niżej i przez to upraszczam nie tylko sobie pisownię, ale i jemu

czytanie nut. Zarzut ten trafia w sedno rzeczy. O nic innego nie chodzi też i przy innych instrumentach transponujących. Tylko, że u nich dzisiaj mogłoby to wydać się niepotrzebną komplikacją, co dawniej było doniosłem uproszczeniem. Przypomnijmy sobie: trąbki i waltornie bez wentyli wydawały tylko alikwoty zasadniczego dźwięku, które zdradzają wybitną przynależność do ściśle określonej tonacji. Instrument mający zasadniczy dźwięk Kontra Es, a następnie tony harmoniczne Es, B, es, g, b, des1, es1, f1, itd. z natury rzeczy predestynowany jest do tonacji Es-dur, gdyż (z wyjątkiem swego siódmego tonu harmonicznego) przynależą pospołu do tej tonacji i zawiera najważniejsze dla niej interwały.

Otóż kompozytor klasyczny, pisząc symfonię w Es-dur, a niekiedy (jako klasyk) w częstych lub odległych modulacji przepisywał w partyturze swej orkiestry użycie rogów w Es (trąbek w B) a notował je w C-dur, tak iż pisane c brzmiało

jako es nie tylko dla uproszczenia swej pisowni, lecz istotnie dla ułatwienia instrumentaliście zadania. Gdyby bowiem było przepisać waltorniście tylko ton b do [notation], to musiałby on dopiero zastanowić się którem z rzędu tonowi harmonicznemu na jego instrumencie to b odpowiada. Na b-rogu bowiem byłoby ono trzecim wyskalnym ~~[illegible]~~ tonem harmonicznym, na es-rogu piątym, a to wielka różnica w zadęciu. Tymczasem przy notacji w c-dur i transpozycji efektywny dźwięk instrumentalisty nic nie obchodził, a widział on zawsze nie dźwięk, znaczenie, który z rzędu naturalnych tonów ma być intonowany.

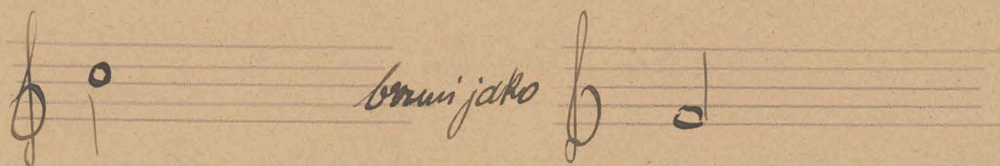
Potem przyszły wentyle. Strój rogów był obojętny, miało się bowiem całą skalę chromatyczną. Zarazem w muzyce zapanowały chromatyka i modulacja. Ale siłą przyzwyczajenia notowało się rogi jak najwięcej w c-dur, a tylko wskazywało co chwila inny zasadniczy strój. Np. Wagner będąc w tonacji as-dur

żądać rogów w es i notować je w f-dur; przy-prowadzonej modulacji do a-dur nie pisać teraz fis-dur, lecz poprostu przepisywać od pewnego ustępu rogi w a i notować je w c-dur. Instrumentalista zaś bynajmniej nie musiał zmieniać instrumentu ani przeprowadzać na nim żadnej operacji. (Są bowiem wyjmowane części rogów i trąbek t.zw. łuki, które umożliwiają natychmiastowe przestrojenie tego samego instrumentu przez wymianę i wstawienie właściwego łuku.) Musiał tylko transponować teraz partję tę odpowiednio do instrumentu, w jaki dął. W tem zaś mają instrumentaliści taką wprawę, że jestem przekonany, iż gdyby nawet ktoś komponując w e-dur przepisał najniepotrzebniej w [illegible] es-rogi i musiał dzięki temu notować je w cis-dur, to instrumentalista mający w rękach f-róg będzie bez zająknienia czytał; dał swą partję w h-dur, tak, iż w rezultacie zabrzmi zawsze to co potrzebno.

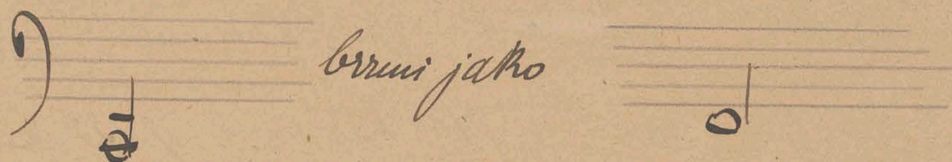
Tem samem zdawałoby się, że transpozycje dzisiaj sens straciły. Zarazem nasuwa się znowu

pytanie, dlaczego też tuby nie transponują, skoro ich zasadniczy ton też nie jest c, a co więcej tuba basowa sięga tak głęboko w basie, że prawie bezustannie notujemy ją na dodatkowych linjach? Otóż tuba została w orkiestrę wprowadzona po wynalazku wentyli, tak że strój jej był od początku obojętnym. Nie jest zaś uważana jako instrument transponujący o oktawę w dół, bo przy ogromnej jego skali używamy nietylko nut poniżej linjek systemizowanych, ale owszem, (choć rzadko) i powyżej linjek. Przy rogach i trąbkach pewnie że tylko przeszłość ich jest powodem, iż ~~pisze się na nie~~ notuje się je jako ~~na~~ instrumenty transponujące, przyczem przy trąbkach zanika już też ich dawny charakter, albowiem obecnie notuje się je z reguły w c, tak iż faktycznie stają się nietransponującemi. Rogi zaś notuje się w f, a to nietylko dlatego, iż istotnie f. róg ma nadzwyczaj miękkie brzmienie i jest najbardziej dziś rozpowszechnionym, ale też i z tego powodu iż objętość ~~ich~~ f-rogów powoduje, że notując ~~rogi~~ je w kluczu

wiolinowym piszemy.



Nie przekraczamy prawie nigdy systemu dodawanych linijek, z wyjątkiem najniższych kilku tonów. Te zaś piszemy w kluczu basowym, a wtedy według konwencji uważa się instrument jako transponujący w górę, co można też tak określić, że pisze się o oktawę niżej w kluczu basowym, a zatem na f. rogu



Zwracamy jeszcze uwagę, że rogi mają dwojakie ustniki: węższe, ułatwiające intonację wysokich tonów i szersze odpowiedniejsze dla niskich tonów. A zatem różnica między I a II, względnie I i III a II i IV rogiem jest dość ważna. Wobec tego nuty pisane w kluczu basowym mogą być

wskazane tylko przy głębokich rogach II. i IV. Dawniej praktyka trzymała się reguły by tylko tony w odstępie między ~~I a II~~ pierwszym a drugim naturalnym tonem wytrzymanym pisać w kluczu basowym. Dzisiaj żadna reguła w tym względzie nie obowiązuje; jakby się kto uparł, mógłby wszystkie czterey rogi notować w kluczu basowym. Jak widzimy powodem, że się transpozycja dotąd u rogów utrzymała, jest tylko istotne uproszczenie pisowni i prawdopodobna zgodność z instrumentem faktycznie w orkiestrze używanym.

Całkiem inny jest powód dla którego klarnet ~~nie~~ jest traktowany jako instrument transponujący. Na sówni z piszczałką krytą nie wydaje on przy przedęciu oktawy tonu zasadniczego, lecz przeskakuje wprost w duodecymę i dalej wydaje tylko alikwoty odpowiadające ilocrynom drgnień tonu zasadniczego pomnożonych przez nieparzyste cyfry 1, 3, 5 itd. Oczywiście aplikatura takiego instrumentu musi być skomplikowaną i trudną. Aby więc nie musieć

wykazać w pisowni poza małą ilość znaków chromatycznych, konstruowano klarnety w najrozmaitszych tonacjach. Okazało się jednak, że i w barwie zachodzą między niemi bardzo istotne różnice: es-klarnet jest ostry, krzykliwy, c-nieco twardy, a-już trochę ponury, b-najstosowniejszy do kantyleny. Zaczem technika konstruktorów przezwyciężyła trudności aplikatury, a technika grajków postąpiła do tego stopnia, iż potrafili na b-klarnecie grać h-dur lub cis-moll, na a-klarnecie as-moll itd. Atoli skoro egzystują rozmaite klarnety, powinien kompozytor oznaczyć, jakiego dla swej kompozycji wymaga. W notacji zaś c-dur odpowiada zawsze tonacji wybranego typu klarnetu, czyli, że np. fraza notowana [music example] zabrzmi w rzeczywistości tak tylko na c-klarnecie, wreszcie zaś

na a-klarnecie [music example] na b-klarnecie [music example] na d-klarnecie [music example]

Wobec tych uwag zwłaszcza dotyczących klarnetu widzimy jak powszechnem jest żądanie „jednolitej" partytury, wyznawane przez niektórych teoretyków, a nawet kompozytorów (Weingartner, Giordano). Zwłaszcza, że nie ograniczają się ci nowatorowie do walki przeciw instrumentom transponującym, lecz żądają też unifikacji kluczy.

x Tak według nich i Kontrabas miałby być notowany w kluczu wiolinowym. Żadne uproszczenie! Każda partytura wymagałaby dopiero „klucza" do zrozumienia roli „jednego klucza".

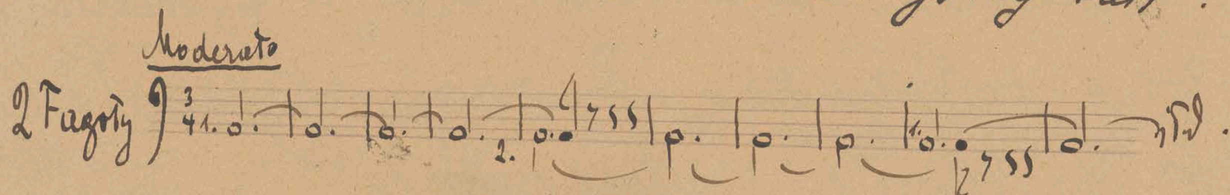
Tylko dla ułatwienia pisowni traktuje się rożek angielski, jako transponujący o kwintę w dół, zaś flet (pikulinę) jako transponujący o oktawę w górę. Puzony, które zawsze posiadały chromatykę, nie były nigdy traktowane jako transponujące.

6. Ogólne zasady pisania na instrumenty dęte.

Pierwsze i ostatnie, podstawowe prawo żąda od kompozytora by nie zapominał ani na chwilę że ton instrumentów dętych stwarza prąd płuc ludzkich, a więc wydobywanie tonu jest nie tylko męczące, ale i związane z fizjologicznymi prawami oddechu ludzkiego. Dawny spór, jaka muzyka jest starsza, instrumentalna, czy wokalna, musi w naszym zakresie dać ten wynik: Bezwarunkowo jest muzyka instrumentalna w konstrukcji swych form odbiciem śpiewu,

czy mowy ludzkiej. W swej formalnej struktu-
rze wiąże się ona w okresy, zdania, frazy, naśla-
duje tok mowy ludzkiej, który wznosząc się i
opadając kładzie akcenty na kulminacyjnych
punktach zdań i fraz, dzieląc je za pomocą ce-
zur i interpunkcji. Te ostatnie-to pauzy oddecho-
we w mowie i muzyce. Te pauzy na zaczerpnię-
cie oddechu są czemś istotnem także w muzyce
fortepianowej, czy organowej, gdyż są nie tylko wymo-
giem instrumentalno-reprodukcyjnym, ale ele-
mentem formalno-konstruktywnym dla danej treści
muzycznej. To zaś, co w owych wypadkach jest
wynikiem rozważań estetyczno-analitycznych,
staje się w śpiewie i przy instrumentach dętych
poprostu koniecznością fizjologiczną. O ile zatem
możemy tam, gdzie nie chodzi o istotny współ-
czynnik frazy muzycznej pominąć element odde-
chowy jako formalnie podrzędny, a więc np. przy
instrumentach smyczkowych wytrzymać leżący
bas _legato_ przez cały okres muzyczny, to chcąc ten

bas powierzyć tubie, lub fagotom powinniśmy pamiętać, że instrumentalista musi od czasu do czasu odjąć instrument od ust i zaczerpnąć świeżego oddechu. Mając dwa instrumenty jednakowe w orkiestrze notowalibyśmy tak:



Gdzie atoli znajduje się w orkiestrze tylko jeden reprezentant danej rodziny, musimy zaznaczyć, gdzie oddech ma być zaczerpnięty, gdyż zapominając o tem narazimy się na to, że instrumentalista najsumienniej wykonując nasz przepis, przetrzyma oddech aż do niemożliwości - i dopiero zmuszony fizjologiczną potrzebą swego organizmu nagle - w najniestosowniejszej chwili urwie ciągłość tonu, czy frazy.

Na ogół każda przerwa w legato-łuku upoważnia grajkę do zaczerpnięcia oddechu. Może-

my zatem uznać nasze zadanie za spełnione jeżeli nie zamieścimy przesadnych łuków obejmujących takt (czasowo: ilość tonów, że fizycznem niepodobieństwem byłoby je jednym oddechem odegrać. Kwestje te są atoli skomplikowane. Inne wymogi oddechowe mają instrumenty w głębszych tonach, inne w wyższych pozycjach, większe w *f*, mniejsze w *p*, przy oboiście raczej braknie powietrza w płucach - oboista będzie musiał odjąć instrument, by wypuścić zatrzymane w płucach i z kwasem węglowym zgęszczane powietrze. Dyrygent, czy praktyk instrumentów dętych pozna i uchwyci różnorodne, miarodajne tu składniki; wyczerpująco nie dadzą się one w książce przedstawić. Ale jedno prawidło da się ustawić, a to by pisać na instrumenty dęte znacząc tylko ściśle <u>legato</u> łukiem, a nie stosować praktyki, wedle której zaopatrujemy łukiem frazy. Zaczem łukiem

tony ma instrumentalista wykonać jednem
zacięciem, w ten sposób łączy je najściślej. Lega-
to dętych instrumentów jest tak sporne, że ani
„jeden smyczek" skrzypiec, ani organy nie mają
w przybliżeniu równej mocy łączenia tonów, chy-
ba śpiew ludzki, w melizmatach, to znaczy przy przeciąganiu jednej sa-
mogłoski przez kilka nut melodyjnych. Gdy
nuty nie są złączone łukiem, jakotéż i przy
staccato instrumentalista wykonuje każdą więc
osobnem zacięciem, przyczem może w miarę
potrzeby swego organizmu zmieniać oddech.
W teorji kropki i łuku t. zw. staccato-legato
wykluczają zaczerpnięcia oddechu wymagając
zresztą osobnego zacięcia przy każdym tonie.
Już z tego widać, że trzeba odróżnić kwestję
zaczerpnięcia świeżego oddechu od kwestji zacięcia.
Przy nowym oddechu musi być osobne zacięcie,
ale nie na odwrót. W każdym razie wynika
już z dotychczasowych rozważań wskazówka:

Ostrożnie z łukami! Lepiej podzielić samemu frazę na dwie części, niż zdać się rozdział na przypadkową fizjologiczną potrzebę grajka.

Dalej trzeba pamiętać, że wyższe tony na instrumentach dętych uzyskujemy przez przedęcie, a co za tem idzie, energiczniejsze zadęcie powoduje przeskok dźwięku na wyższy ton harmoniczny. Dlatego efektownego ff nie można się spodziewać w najniższych, subtelnego pp w najwyższych pozycjach. Zapewne, że ta umiejętność instrumentalistów zrównoważy w znacznej mierze trudność samych tylko akustycznych warunków, ale reguła w tej najszerszej przez nas ustawionej formie musi ~~jest~~ być uwzględniona. Także nie należy zapominać, że długie przetrzymywanie instrumentu w najniższych lub najwyższych pozycjach działa bardzo nużąco na grającego. Po ustępie, gdzie takie wymogi do jego organizmu są stawiane, należy mu się pauza wytchnienia. Wogóle zbyt długie prowadzenie tych in-

strumentów bez żadnej pauzy, chociby kilkutakto-
wej jest wyczerpujące. Jako wskazówkę orjentacyjną
można zacytować dzieła klasyków. [illegible], czy
klarnecista mogą ustęp, odpowiadający jednej części
symfonji klasycznej grać bez przerwy, przyczem
trzeba zważyć, że nie ma tam prawie nic trudne-
go. W miarę jak piętrzymy trudności, musimy
też i częściej dać instrumentaliście spocząć. Partje
rogów w Wagnerowskich partyturach stanowią ma-
ximum tego, czemu instrumentaliści podołać są
zdolni. Puzony z natury swego uroczystego
charakteru rzadziej się odzywają, to samo wy-
bitnie trąbki. Flet jest najmniej ~~jest~~ męczącym
z dętych instrumentów, zato stale przemęczeni
bywają fagociści. Ten doskonale do wypełnie-
nia harmonji nadający się instrument rzadko
kiedy doczekać się może dłuższej pauzy. Fago-
ciści są wskutek tego coprawda doskonale wy-
trenowani, ale płacą też ciężki haracz kompo-

żywiołem swem dźwiękiem. O tem warto pamiętać.

Wspominałem już, że należy odróżnić kwestję *potrzeby* zaczerpnięcia oddechu od kwestji przepisanego, odrębnego zadęcia. Jeżeli powiemy, że to ostatnie ma analogiczne znaczenie muzyczne jak zmiana pociągnięcia smyczka przy instrumentach smyczkowych, to różnica ta nam się uplastyczni. Możemy wymagać tak krótkich i niełączonych pociągnięć ~~[illegible]~~, że kwestja długości i co za tem idzie potrzeby zmiany smyczka będzie na razie nieaktualną. Atoli pewnej długości frazy *legato* granej przekroczyć nie możemy, nie licząc się z tem, że wśród niej nastanie potrzeba zmiany smyczka. Ale podczas kiedy postęp techniki smyczkowej doprowadził do tego, że ta zmiana odbywa się prawie niepostrzeżenie dla ucha, to zaczerpnięcie oddechu przy instrumencie dętym stanowić będzie zawsze pewien wyłom w *legato*, wyłom na szczęście ~~[illegible]~~ – jak to widzieliśmy – w samej formalnej konstrukcji treści muzycznej usprawiedliwiony. Osobnej technik-

wymaga legato rozciągających przewodów, przy którem grozi niesmaczne przeciąganie tonu ze względu na przydłużanie i skracanie instrumentu. Także niebezpieczeństwo przy nagłem włączaniu i wyłączaniu cylindrów za pomocą wentyli nie zachodzi. Puzonista gra długie legato, do czego jego instrument w f ~~piano~~ jest doskonale zdatny, przerywając zadęcie przy zmianie pozycji instrumentu, a łącząc te osobne zadęcia jak najściślej ze sobą, o ile mu tylko oddech pozwoli.

Wracając atoli do punktu wyjścia tych ostatnich uwag, a to do porównania zadęcia z pociągnięciem smyczka musimy stwierdzić, że należy bacznie zważać na samą możność „zmiany" smyczka, czyli w naszym temacie świeżego zadęcia. Najpierw powtórzmy, żeśmy w niskich pozycjach wiolonczeli lub kontrabasów uznali szybkie staccato i spiccato za nieodpowiednie; grubość strun wymaga tam bowiem pewnej (czasowo i dynamicznie) intensywności pociągnięcia celem wywołania dźwięku, tak że smyczek skaczący szybko

po strunach wywołałby tam co najwyżej jakieś szmery. Tak samo nie możemy wymagać, by instrumentalista słup powietrza o 5 m długości wprowadzał w wibrację tak bezpośrednio, iżby w szybkim tempie mógł swobodnem zadęciem, a więc staccato lub non legato grać jakieś gamy, pasaże, lub repetycje. Muszę tu poruszyć kwestję, będącą w nader bliskim związku z tem co teraz omawiamy. Mianowicie także jeśli chodzi o użycie otworów akustycznych, lub wentyli nie możemy ich traktować analogicznie z jakąś np. klawiaturą. Fagot, lub róg w niskich tonach nie wyda czysto jakichś pasażów, trylów itp, gdyż mimo posługiwania się klapą, czy wentylem słup powietrza o wielkiej długości raz w wibrację wprowadzony nie zamilknie tak nagle, a też skrócony, czy przydłużony nie zabrzmi właściwym sobie dźwiękiem tak bezpośrednio, iżby o jakiejś czysto muzykalnej wartości tych figur można było mówić. Tylko naprawdę znakomity

technik, lub doświadczony znawca orkiestry może z takich pomysłów robić w celach ilustracyjnych użytek.

Następnie przychodzi nam zaznaczyć bardzo ważną dla kwestji zadęcia sprawę, a to łatwość intonacji zależną jest nie od akustycznych warunków głębokości strun, czy długości wibrującego słupa powietrza, lecz od samej konstrukcji poszczególnych instrumentów. Omawiając obój nazwiemy go instrumentem par excellence melodyjnym nietylko dla charakteru i barwy, lecz także dlatego, że intonacja na nim jest trudniejsza niż na klarnecie lub flecie. Typowe spiccato instrumentów smyczkowych są wykonalne tylko na flecie, gdyż jedynie on posiada możność „zmiany" zadęcia w tem znaczeniu, w jakiem o tej zmianie mówimy odnośnie do ruchów smyczka. Dwóm pociągnięciom smyczka: w górę i w dół odpowiada t. zw. „podwójne zadęcie" fletu, wykonywane w ten sposób, iż w-

strumentalista tyle zmieście szybko nastawieniu ust, raz jakby chciał szybko wymówić literę t raz k. W utworach odpowiadających szerokim pociągnięciom smyczka tylko ten pierwszy sposób zadęcia wywołujący najwyższą pełnię i okrągłość tonu jest praktykowany. Przy repetycjach, lub pasażach staccato ucieka się flecista do podwójnego zadęcia. Ani klarnet, ani też obój i fagot tej możliwości nie posiadają; wszak tam trzyma instrumentalista stroik w ustach i jest tem samem zmuszony do pewnej stałej postawy ust. Instrumenty blaszane zbliżają się raczej do techniki fletu z tem atoli zastrzeżeniem, że długość ich stoi na przeszkodzie łatwości intonacji o czem już z ogólnego punktu widzenia wspomnieliśmy. Jest atoli trochę dowolną analogją mówić przy instrumentach blaszanych o podwójnem zadęciu.* Poprostu technika, wyrobienie muskulatury ust umożliwia w wyższym, czy niższym stopniu szybkie gamy, pasaże etc. W średniej i wyższej skali rogów i trąbek, oraz w wprawie w całej obszerności puzonów i także

* Niemieccy kompozytorowie przepisują teraz czasem przy fletach i trąbkach sposób zadęcia, który nazywają „Flatterzunge". Nie wiem jak wygląda w tym względzie praktyka, względnie nomenklatura kompozytorów innych narodowości, oraz jakby to stosownie po polsku nazwać. Rzecz polega na tem, że zamiast zwykłego zadęcia z nastawieniem ust jakby się mówiło do instrumentu „ty" lub „ke" — nastawia się usta jak przy mówieniu „drr". Podczas kiedy Strauss wspomina o tem odnośnie do fletów i uważa ten sposób zadęcia jako stosowny przy niezbyt szybkich pasażach chromatycznych, to nowsi używają tego środka przy wszelkiego rodzaju pasażach oraz przy tremolach i to nietylko we fletach lecz i w innych instrumentach, głównie w trąbkach. Pytanie tylko czy instrumentaliści do tego przepisu się stosują, przedewszystkiem czy go rozumieją. Ten pomysł ma dość drugorzędne znaczenie, efekt nie jest nadzwyczajny, a w każdym razie wątpliwy.

<u>Staccato</u>. Tyle wykonują waltorniści samem zadęciem ni też (jak trębacze) wentylami. Powód tego leży w pierwszej jej okoliczności, że długi słup powietrza rogu, łącznie z tegoż wąską menzurą nie akomodowałby się dość szybko skrótom wykonywanym za pomocą wentyli (co u trąbki jest możliwe), a tę trudność nie umiałaby za pomocą mechaniki pokonywać rozwinięta dzisiejsza technika zadęcia. Dzięki osiągnięciu tak wielkiej doskonałości przez naszych instrumentalistów są też wielkie skoki ponad oktawę, lub poprzez dwie na instrumentach dętych możliwe zawsze z uwzględnieniem trudności intonacji wysokich tonów; tu więc tempo będzie decydującem zarówno, jak i wysokość tonów obok właściwej danemu instrumentowi łatwości intonacji. Zwłaszcza zwracam uwagę, że przy skokach tych, o ile mają być wykonane <u>legato</u>, skok w górę jest o tyle łatwiejszym od skoku w dół, o ile łatwiej jest wznieść się zadęciem, niż je osłabić. Kompozytor, któryby przepisał fagocistom figurę

narażiłby się na to, że instrumentalista, nie mogąc łączyć tak, jak łuk poniżej przykładu wskazuje, musiałby chyba całą figurę wykonać non legato. W presto dolne tony g, f, e, itd. pozostałyby niesłyszalne.

A więc reasumując ostatnie uwagi: ~~zalecam~~ ~~polecam uwadze~~ (należy) uwzględniać właściwą każdemu instrumentowi i w rozmaitych jego pozycjach łatwość, względnie trudność rozbrzmienia czyli jego intonacji i przestrzegać zasady, że od tej intonacji, jakby można też powiedzieć biegłości danego instrumentu zależy możność szybkiego zajęcia, czyli wykonalność staccatów, repetycji itp. figur. Ujęcie oddechu i zdolność intonacyjna danego instrumentu nie pokrywają się wzajemnie. Np. flet mniej-
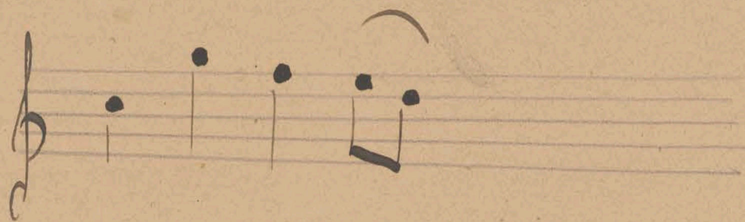
na oddechu więcej jak obój przy dwukrotnie łatwiej-
szej intonacji, puzon w f zużywa moc oddechu
w porównaniu mniej, posiadając (z wyjątkiem
kontrabasów) względnie łatwą intonację. –

Jeśli ktoś opanował dobrze techni-
kę instrumentów smyczkowych, a te podane u-
wagi wydają mu się nie dość jasne, temu mógł-
bym może nasunąć takie porównanie: Instru-
menty dęte (z wyjątkiem fletu) należy w pi-
sowni tak traktować jakby to i odnośnie z
instrumentów smyczkowych było wiadomem,
gdyby na nich można było grać tylko
pociągnięciami smyczka w jedną stronę
np. samemi pociągnięciami w dół. Ko-
nieczne pauzy na ruch smyczka ponad
strunami, ażeby szereg* pociągnięć w dół
można wykonać, to pauzy oddechowe dla in-
strumentalisty. Tem samem o wiązaniu te-

gato złożone z pociągnięć w dół i w górę nie może być mowy a każde legato potrzebuje przerwy z chwilą, gdy smyczek ciągnący w dół (oddech) się skończy t.j. Staccato wirtuozów t.j. szereg tonów urwanych bez nowego oddechu będzie zatem na instrumentach dętych łatwiej-sze jak spiccato (które w tej analogii byłoby) połączone ze (zbytecznem) czerpaniem oddechu przy każdym tonie.

Wspominaliśmy już, że na flecie ~~spojalnie~~ jest spiccato osiągalne, gdyż flet, ale tylko flet posiada możność techniki analogicznej ~~fale~~ do podwójnego ruchu smyczka po strunach.

Nov legato smyczków zamienia się w tem no-szem porównaniu na legato-staccato, (porta-~~gato~~ mento*), czyli figurę
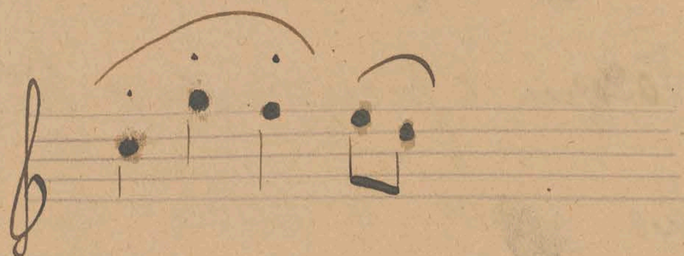


Wykonanie waltornisty jest gdyby była notowana

* Najczęściej wniknąłtym całkiem terminu portamento, który jest na równi z wieloma innymi w muzyce dowolnego, a mianowicie oznacza w śpiewie przeciąganie głosem od tonu do tonu, co, gdy jest zamierzonem przez kompozytora, bywa notowane



Jednakowoż we wszystkich szkołach instrumentalnych spotykam to oznaczenie na sposób wykonania figur opatrzonych punktami i łukiem (staccato-legato), a za tą zgodną praktyką idę już w rozdziale o instrumentach smyczkowych (odsyłam tu) do tej podwójnej nomenklatury.



gdyż nie braknie mu oddechu, puzonista w ff atoli tak jak wyżej było naznaczone.

Całe to porównanie może być miarodajne tylko dla tych, którzy absolutnie nic nigdy nie mieli do czynienia z żadnym instrumentem dętym. Dla nich istotnie analogja z szeregiem ruchów smyczka w jednym kierunku wydaje mi się dla zrozumienia kwestji oddechu i zadęcia wcale objaśniającą, zwłaszcza, że zarazem pokrywa się silniejsze zużycie oddechu w f z odpowiednim większem zużyciem ruchu smyczka. W ten sposób też i zestawiając znowu trudność intonacji danego instrumentu w porównaniu z czynnikiem grubości strun, utworzy się drogą zrozumienia kwestji oddechu i zadęcia

przy rozmaitych rodzajach gry, jakoto legato, staccato, spiccato itd. Niechby więc prawdziwi fachowcy pobłażliwie ocenili pomysł takiego przedstawienia rzeczy.

Aby, przechodząc poszczególnie instrumenty dęte, mieć zarazem już i wyobrażenie o ich roli w zespole dętej harmonji, zestawiamy zwykły ensemble tych instrumentów w orkiestrze. Mozart zwykł był wymagać ~~dwu~~ 2ch fletów, czasem pikuliny 2ch oboje, 2ch klarnetów (nie zawsze), 2ch fagotów 2ch trąbek, 2ch waltorni. Beethoven dodał dwie dalsze waltornie, w V. i IX. symfonji oraz w Fideljo 3 puzony i kontrafagot. Od Wagnera wytworzył się stały typ wielkiej orkiestry, w której z instrumentów dętych figurują: 2 flety-pikulina, 2 oboje-rożek angielski, 2 klarnety-bas klarnet, 2 lub 3 fagoty, 3 trąbki, 4 rogi, 3 puzony, tuba.

Brahms, Goldmark, Czajkowski, Żeleński, Karłowicz (w pierwszych dziełach), Massenet, Saint-~~Säens~~ Säens, Verdi, Leoncavallo, wszyscy ci kompozytorowie kontentowali się tak zestawionym chórem instrumentów dętych, czasem nawet rezygnując z tego, lub owego ich członka. Sam Wagner w „Śpiewakach Norymberskich" wymaga tylko podwójnej obsady instrumentów drewnianych bez rożka angielskiego i bas klarnetu. To samo Bruckner w pierwszych symfoniach ~~nie wymagając~~ nawet bez tuby. Za to w najnowszych czasach obsada orkiestry jeszcze się zwiększyła. Strauss przepisuje nieraz cztery trąbki, 6 rogów, 6 rozmaitych klarnetów, żąda znowu kontrafagotu, barytonowego oboju, a niekiedy i ensemblu tub. Taki rozrost orkiestry musiał wywołać próby reakcji, nic dziwnego zatem, że powstały w najnowszych

czasach partytury o mozartowskim składzie orkiestry (Ermanno Wolff-Ferrari) lub nawet jeszcze skromniejszym zespole, całkiem indywidualnie zestawionym (Korngold), zato okraszone całą plejadą instrumentów perkusyjnych.

(U nas na niestety i pełną orkiestrę w dosłownym tego zestawieniu, któreśmy scharakteryzowali jako normalny typ wielkiej orkiestry nie zawsze można liczyć. ~~Czasem brakuje rożka~~ angielskiego, czasem basklarnetu, kontrafagot jest stale bojkotowany, 3a trąbka i 3i puzon strajkują (~~jak przystoi w demokratycznym społeczeństwie~~) lub zachowuje się jak jaki dygnitarz ~~prezydent~~ (czasem jest, a czasem go nie ma). Kto chce by jego kompozycje w Polsce bez uszczerbku na dźwięku były wykonane lepiej niech radzi, by zadowolić się kompletem „wielkiej" orkiestry.

W ten sposób przeszedłszy wszystkie ogólniejsze kwestje, dotyczące instrumentów dętych zwracamy się do poszczególnych ich rodzin. Należałoby może rozpocząć od instrumentów blaszanych, ale dam się chętnie powodować przykładowi Berlioza i zacznę tę część od instrumentów drewnianych, śród nich zaś od instrumentów z podwójnym stroikiem.

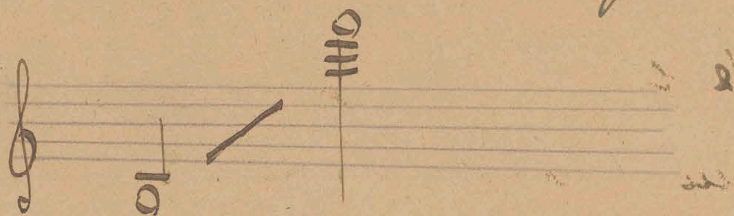
Rozdział V

Instrumenty dęte drewniane.

1. Obój.

Oboë, Hautbois, oboe, Hautbois

Ten instrument posiada skalę:



W *f* i legato można powyżej *f*3 wyrzucać

dwa, lub trzy tony, natomiast w kantylenie lepiej nie przekraczać skali fis_1-cis_3. Mogę chyba liczyć na zgodę czytelnika, gdy stwierdzę, że byłoby niezwykle trudnem w słowach odmalować barwę instrumentu muzycznego, zmuszony jestem sięgać do porównań i metafor w tym względzie. Głos oboju nazywano przeważnie dziewiczym, czystym, skromnym. Proszę teraz sobie wyobrazić brzmienie! Spróbujmy porozumieć się inną drogą. Każdy dęty instrument jest z natury swej śpiewnym, albowiem co do tworzenia dźwięku i w jego linji najbardziej zbliżonym jest do głosu ludzkiego. Typowo akompaniamentowe figury jak np. pasaże nie leżą wogóle w charakterze instrumentów dętych, chyba że się chór ich traktuje jako całość, a tem samem nietylko nie kładzie nacisku na indywidualność jednego z nich, lecz ogółem,

pragnie się tą indywidualność przytłumić, zgubić w wielości. Otóż obój ma rzeczywiście wysoce indywidualny dźwięk. Nie chodzi tu o bogactwo indywidualności, w tym względzie klarnet go przewyższa, ale właśnie o pewne ubóstwo, o brak zdolności zlania się zamalgamowania się z dźwiękiem innych instrumentów. Poza więc grzmiącym tutti orkiestry, w którym obój poprostu gubi się dla tego niezbyt donośnego tonu, trzeba użycie jego musi być dostosowane do jego indywidualności. Miękkie, dyskretne, szare harmonje instrumentów dętych złożone z fletów, oraz łagodnych rejestrów klarnetów i fagotów doznałyby niemiłego zaniepokojenia, gdyby śpiczasty głos oboju w nich uczestniczył. Od tej cechy do dziwiczości jest wprawdzie dość skomplikowany

pomost p myślowy, atoli.. tej cieplistości. Jasnem jest wobec dotąd omówionych cech tego instrumentu, że tam, gdzie nie ma on ginąć ze swą indywidualną barwą w brzmieniu reszty orkiestry, powierza się mu dostosowane w charakterze tematy melodyjne. Takież one mają być wobec wątłego, jakby stłumionego a przecież wybitnego brzmienia średniej oboju. Pewnie, że nie heroiczne, nie zwycięskie, nie deterministyczne, ani wybuchy wielkiego tryumfu, ani wielkiej rozpaczy. Cóż zostaje do wyrażenia tej jednej i pół oktawie, jaką obój w kantylenie rozporządza? Melodje bez specjalnie charakterystycznego wyrazu, albo naiwne, spokojnie wesołe (scherzo symfonji pastoralnej Beethovena) lub wreszcie elegijne w każdym razie o wibracji uczucia niezbyt głębokiej. W najwyższych pozycjach potrafi jednakże, choć nasza dziwica się dość krzykliwie zachowywać; tak użyty obój w f jest znakomi-

tym humorystą; potrafi piszczeć i kwilić, tak jak znowu w dolnych pozycjach poniżej f_1, beczeć i wyć, naturalnie w odpowiedniej z rytmicznej i harmonicznej fakturze. Niechybnie atoli użycie oboju jako śpiewnego instrumentu jest najodpowiedniejsze i to tak solo, lub jak unisono ze skrzypcami. Flet i obój wydają mi się niedobraną parą w unisonie, natomiast bardzo pełno i efektownie brzmi obój z pierwszym klarnetem, prowadzony o oktawę ponad drugim klarnetem i rogiem. Niskie tony oboju są w spokojnych, leżących harmonjach szerokie i donośne; nadają się więc tam najlepiej ze wszystkich drewnianych instrumentów do użycia. W skali c_1-a_1 jest bowiem fagot nieco humorystyczny, klarnet ma tam strój pomocy. rejestr i do tonów indyferentnych jest całkiem niezdolny.

Jak: dla wszystkich innych dętych instrumentów tak i dla oboju są tonacje a, d, g, c, f, b, i es najodpowiedniejsze. Im więcej krzyżyków i bemoli tem trudniej na nich grać, zwłaszcza że pasaże i tryle z dużą sekundą są w tych tonacjach bardzo trudne, na gorszych instrumentach wprost niewykonalne, a nawet na najlepszym niezawsze niebezpieczne. Powyżej d_3 niemożna żądać trylów, rozległe pasaże w tonacjach fis i cis wymagają albo znakomitych instrumentów albo wirtuozów oboistów. Mimo wszystko jest jednakże i obój dość ruchliwym instrumentem i nie zatraca tej zdolności nawet przy silnej dawce chromatyki. Właśnie z wyczucia tego podwójnego charakteru oboju: elegijności z jednej, a ruchliwości z drugiej strony, skomponowany jest świetny „perjan" w Lakmé Delibe'a. Ostatnie takty w których uczestniczy chór:

Andante

Soprany i Alty

Tenory

Ah! Ah! Ah!

Basy

Ah! Ah! Ah!

Obój

Róg (F)

Orkiestra

Soprany i Alty

pp

Ah!

Tenory

pp

Ah! Ah!

Basy

pp

Ah! Ah!

Obój

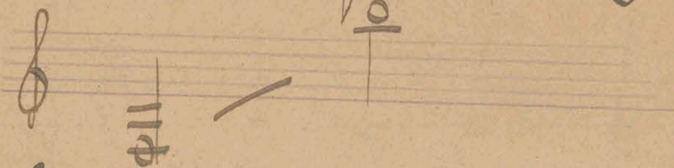
Róg (F)

Orkiestra

Obój

wypadają zawsze bardzo gładko. Ale bo też mimo dość szybkiego ruchu melodja jest raczej melancholijna, tak iż obój pozostaje w swej roli instrumentu spokojnej kantyleny.

Dotyczy to jeszcze w wyższym stopniu jednego z najpiękniejszych instrumentów orkiestry którego śpiewność i ~~wyrazistość~~ wymowność w jego skali wyrazu jest niezrównana. Mam na myśli rożek angielski. (Corno Inglese, Cor Anglais, Englischhorn, English Horn), czyli obój o kwintę niżej brzmiący, a zarazem o tę kwintę transponujący. O ile wiem nie posiada jednak dotąd rożek angielski ~~w~~ tj. h oboju, a zatem w pisowni ograniczyć go trzeba do skali $c_1 - f_3$, czyli że wszystkiemi tony



Dziwna melancholja dawnych wspomnień zaklęta jest w brzmieniu tego instrumentu.

żądać od niego pasaży, trylów, czy skoków byłoby to samo, co kazać Lohengrinowi z grzeczności zastąpić błazna w cyrku. Szlachetny, senny, marzycielski ton rożka angielskiego jest każdemu pamiętny, kto, choćby raz będąc na Tryslanie słyszał cudowną i tak z charakterem tego instrumentu płynącą melodję pasterza w 3ciem akcie. Nie mogę nic lepszego uczynić jak powołać to miejsce i wzywać, by charakter rożka angielskiego z tego najgenialniejszego użycia rozpoznać.

Poza solistycznym użyciem spełnia zresztą rożek angielski szczęśliwie cały szereg zadań orkiestralnych. Przedewszystkiem da się w wypełniających harmonjach doskonale zużytkować jako trzeci obój, a mając spiczaste brzmienie tego ostatniego znacznie złagodzone, wiąże się też dużo lepiej z innymi grupami instrumentalnymi. Tak np. trójdźwięki z fletów i rożka angielskiego brzmią wcale wyróżnianie. W unisonie ze skrzypcami w niższych pozycjach, a poza tem z altówką lub wiolenczelą jest rożek angielski zawsze do użycia, tak dla wzmocnienia ich głosu, jak też celem oddania im swej poważnej, elegijnej barwy. W skali ~~[illegible]~~ f - a, najzdatniejszy do samodzielnej roli tematycznej ze wszystkich instrumentów drzewianych, jest rożek angielski nietylko jednym z najpiękniejszych, ale należy zarazem i do najużyteczniejszych instrumentów w orkiestrze.

Strauss żąda w swej „symfonia domestica" t. zw. <u>oboe d'amore</u>. Nie wiem czy ten od czasów Bacha nieużywany instrument doznał przez to rzeczywistego wskrzeszenia, czy też jego partje wykonuje w orkiestrach zwykły obój, względnie rożek angielski. Według

277

Heckel skonstruował także obój o kwartę w górę transponujący i nazwał go Piccolo-Heckelphon. Nie znane są mi partytury, gdzieby ta pikulina z rodziny obojów była wymagana. Zezdi-zdawano ją jednakże w Trystanie zamiast rożka angielskiego w wesołym temacie pastuszka, oraz w koncertach „Brandenburskich" Bacha dla wykonania partji trąbek F utrzymanych przez kompozytora w pozycjach dzisiaj wogóle — lub przynajmniej w kameralnym stylu Bacha dla swej wysokości niedostępnych.

277a

założenia ma to być obój o dużą tercję w dół transponujący i z łatwiejszą nieco aplikaturą.

Jak powołując do życia zamarłe instrumenty, tak też niecierpliwie wsłuchując się w partytury nowe konstrukcje fabryk instrumentów zawsze stara się Strauss o wzbogacenie środków barwnych orkiestry. Temu jego dążeniu zawdzięcza świat muzyczny znajomość z obojem barytonowym, zwanym Heckelfon (konstruktor Heckel, fabryka instrumentów w Biebrich nad Renem). Jest to obój transponujący o oktawę w dół o specyficznie obojowym, a pełnym brzmieniu. W operze Schillings'a Mona Lisa jest ten instrument źródłem bogatych i bardzo charakterystycznych efektów.

9. Fagot

Fagotto, Basson, Fagott, Bassoon

Przed wyjaśnieniem naszego studium

iżby reagować na subtelne odcienia in-
dywidualności dźwięków, panowała w instru-
mentacji prosta zasada: Mamy 2 (dwa) instru-
menty dęte drewniane, wysoki (haut-bois)
i niski (basson). Gdy też i budowa akustyczna
tych instrumentów przynajmniej w zasadzie
była jednakowa, przeto utarło się uważać
fagot za bas oboi. Później ustawiono w or-
kiestrze najrozmaitsze drewniane instrumenta,
łączono mnogość, zaczęto rozróżniać indywi-
dualność barw orkiestralnych. Jeżeli jeszcze
ktoś uważał fagoty jako basy oboju, tego
jednorazowe posłyszenie Heckelfonu mogło
nawrócić; fagoty są bowiem całkiem samo-
istnemi instrumentami i trzeba wyszukać
z ich brzmienia specjalne właściwości uży-
cia.

Zanim je ustawię, muszę niestety

wdać się w polemikę. Niedawno miałem w rę-
ku jakąś instrumentację, która doczekała się
tłumaczenia na język polski (oczywiście tylko
taka, a nie Berlioz, lub ~~Gefaert~~ Gevaert)
Autor tam zadawala się stwierdzeniem, że
fagoty odpowiadają wiolonczelom. Na miłość
Boską, czy autor nie ma uszu, czy zmysłu
analitycznego za grosz? Proszę zważyć:
wiolonczela, najpiękniejszy bas, - fagot najin-
dyferentniejszy w swych głębokich tonach, wio-
lonczela na a-strunie pełna blasku, siły
ekspresyjnej, jak omal żaden inny instrument, -
fagot w tych pozycjach czysty humorysta,
wiolonczela tak bogata, tak intensywna, że
jest wprost zmarnowana, gdy prowadzi obo-
jętne, wypełniające głosy, - fagot szczególnie
nadaje się do tego użytku. Nie jakoby był

brzydki, lub marny instrument – poznamy jego zalety jeszcze, ale w średnicy jest fagot typowo wypełniającym instrumentem. Jednym słowem owa instrumentacja przedstawia wszystko omal odwrotnie, niż się ma w rzeczywistości – nadawałaby się na trybuna ludowego.

Skoro już zabrnąłem w polemikę, muszę też wyrazić moje całkiem odmienne zapatrywanie na użycie fagotów jako instrumentu basowego, niż ma Strauss, który odmawia im tego charakteru, wymienia basklarnet jako stosowny bas do 2 lub 3 fagotów, ~~tym zaś przyznaje tylko rolę~~ (wypełniającą) ~~instrumentu~~ i cytuje nawet jako przykład urywek z partytury <u>Tristana</u>. To też Strauss ma rację, o ile chodzi o ten lub pokrewny przykład. Ale jak można tak generalizować? Czy jest w <u>Śpiewakach Norymberskich</u> basklarnet? A nawet w samym <u>Tristanie</u> prowadzą fagoty basu? Rzecz przedstawia się w ten sposób: Bas śpiewny, miękki nadaje się oczywiście lepiej basklarnetowi. Ale są ustępy, gdzie właśnie twarde, indyferentne, a wytrzymałe i silne tony basowe fagotów są bajecznie na miejscu. Bas w wiolonczeli ~~tak~~

lub basklarnecie – to jak człowiek swobodnie idący lub poruszający się, bas w fagocie – to sztywny chochoł, maszynerja poruszany – ale te dwie funkcje, jak są niezamienne, tak też i nie wykluczają się nawzajem, są równouprawnione. Szczególnie akordom końcowym, zamykającym pewien okres udziela bas fagotu stanowczości i decyzji. Zresztą owe „wspaniałe, organowe" brzmienia z Lohengrina czy Śpiewaków Norymberskich opierają się zawsze na basie fagotu, pokrewnego dźwiękiem basowym piszczałkom organów. Wreszcie fagot sięga głębiej w basie od basklarnetu. Objętość jego wynosi bowiem:

W Trystanie wymaga Wagner jeszcze Kontra-A; i to jest osiągalne przez zatkanie lejka i wyjęcie a-klapy. Tryle są możliwe w obrębie F – f_1. Tryle na fis i fis_1 z dwiema sekundami uchodzą jeszcze za niewykonalne. Do niedawna i ~~tryl~~ na e_1, tryl taki ~~tak~~ uważał się niemożliwym – a jednak go Bizet napisał. Kto nie czuje się jednak z apodyktyczną pewnością równie genjalnym jak Bizet, niech lepiej nie próbuje rozszerzać widnokręgu techniki instrumentalnej; albowiem instrumentalista gotów zamiast przemyśliwać nad

pokonaniem „oporu materji", ~~wszyscy kompozytorzy~~ sami zastosować bierny opór.

Jak mówiliśmy, najniższe tony fagotu są pozbawione ekspresji, twarde, głuche, nieco przerażające. Średnica jest blada, bez specjalnego wyrazu, tony e, f, fis, g wszystkie, najwyższe tony zwłaszcza ponad as, cienkie i żałosne. Chcąc jednem słowem scharakteryzować całą skalę fagotu można ją nazwać: blada. Ale ta bladość może być obojętna, humorystyczna, rozbrajająca, nieporadna, a także straszna i upiorna w miarę użycia przez kompozytora.

Właściwie fagot, ~~ale~~ jako instrument dęty o głębi, a więc o wielkiej długości drgającego słupa, nie nadaje się do szybkich biegów. Gdy atoli nowa mechanika je nawet w znacznej mierze umożliwia, przeto odnośne figury będą miały zawsze walor charakterystyczny. Użyte razem z pasażami wiolonczel i kontrabasów oddają im energji i pełni. Właśnie może nigdy nie będzie możliwem tak dobitnie wykazać, że jako wykonawca dobrego muzycznie i instrumentalnie pomysłu, może każdy instrument spełnić poważną i ~~[illegible]~~ wdzięczną rolę, jak przytaczając kilka przykładów

użycia tego, niby to tylko do skromnej roli wypełniającego instrumentu przeznaczonego, i rzeczywiście z natury trochę [illegible], flegmatycznego fagotu.

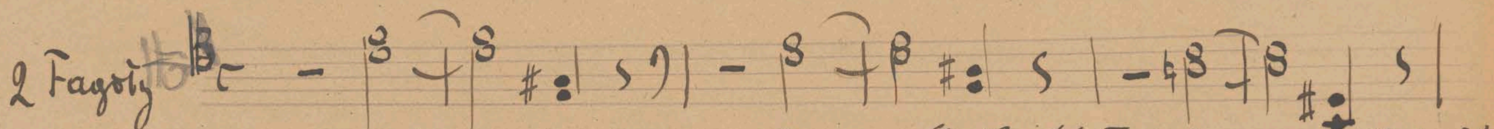
Najwyższych jego tonów użył Wagner w III. akcie Śpiewaków Norymberskich dla wesołej charakterystyki okropnej depresji Beckmessera. Podobnie Pfitzner dla ~~Podobnie Pfitzner dla~~ ilustracji lęku i przerażenia pierwotnego „dzikiego" człowieka:

Fagot (solo)

cresc. accel.

Proszę zwrócić uwagę na rozpaczliwie bezradne legato ostatnich dwóch tonów! Nawet tę najmniej wymowną średnicę fagotu można ilustracyjnie wykorzystać, jak
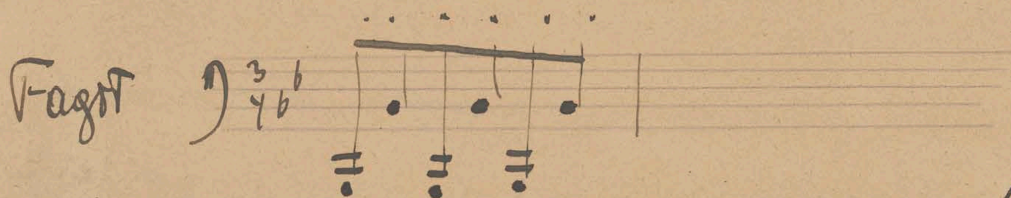
To pokazał Wagner, charakteryzując w Zygfrydzie bezpłodne dumania olbrzymiego:



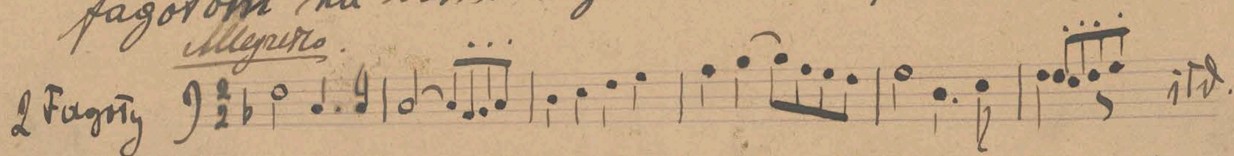
Melodje śpiewne (o ile nie chodzi o podkreślenie ich charakteru scherzanda (Czajkowski, V. symfonja e-moll Walc !) rzadko bywają powierzane fagotom; ale właśnie tego środka chwyta się Bizet w przygrywce do II. aktu Carmen, by ~~za~~ scharakteryzować zakochanego żołnierza, biegnącego wśród nocy z piosnką na ustach a z sercem ściśniętem przeczuciem rozkoszy, do swej kochanki. Ciekawe, że w trzech entre'aktach tej opery rej wodzą instrumenty drewniane. O duecie fletu z klarnetem, wprost drażniącym w swej bajecznej zmysłowej słodyczy w przygrywce do III. aktu mówiłem już ~~przy~~ przy harfie. Ostatni entre'akt zachowany jest dla oboju, użytego tam niezmiernie stylowo i pięknie. Wogóle francuscy kompozytorowie doskonale zawsze indywidualizowali instrumenty dęte; swoją drogą — przyznać trzeba — mieli zawsze lepsze (i mają do dziś dnia z wyjątkiem może klarnetów) od Niemców. ~~Jak~~ Świetnie charakteryzuje Gounod ~~(wogóle~~ i Mefista fagotem. (Jak wogóle dużo ściślej od swych librecistów podąża za Goethem,

* Zaznaczam, że małe interwały w głębokich fagotach, jak ostatnia tercja w powyższym przykładzie, brzmią szczególnie „klejstrowato" i przelewają się z tą swoją właściwością nawet z pełnej orkiestry. Jeżeli więc chodzi o syte, pogodne brzmienie, trzeba fagoty ~~conajmniej~~ szerzej ~~rozdzielić~~ rozstawić, lub użyć ich wogóle w średnicy.

Tak i Mefisto jest dlań muzycznie: ein Schalk.
Poradne są potem usiłowania naszych operowych
„artystów", by za pomocą środków z „Szopki" ~~przeisto-~~
~~czyć go~~ ustroić go w demonizm. W jedynej demo-
nicznej scenie (w Kościele) Mefisto śpiewa ale się
nie okazuje, (demoniczna inwokacja ~~noc~~ nad kwiatami roz-
brzmiewa ~~w~~ wśród ciemnej nocy, tak iż transformacji Mefista w
demona w tej scenie nie widać.) Ale wracając do
fagotu: nie jest to pyszne, z jaką nonszalancją ~~sobie~~
Mefisto akompaniuje sobie na lutni swą serenadę:



I tak to idzie przez szereg taktów! ~~O hultajin,~~
~~wiecznie drwiący~~ *) Ten karykaturalny charakter fagotu
~~wyzyskał~~ wyzyskuje też bardzo dowcipnie Wagner w Śpiewa-
kach Norymberskich. Pewien niesmak, jaki ostatnia sce-
na I. aktu u wszystkich uczestników pozostawić musi,
charakteryzuje Wagner w najprostszy sposób powierzając
po opróżnieniu się sceny wspaniały temat „Śpiewaków"
fagotom na basie rogu i tremolujących kontrabasów:



Uśmiech podpierających niektóre tony tematu pizzicato wiolonczel, jest

jakby wykarówka, że nie trzeba się zbytnio obrażać na nieco stęchłą estetykę zacnych majstrów Norymberskich. Pyszne gdakania fagotów na f_1, g_1 i as_1 w V. symfonii Beethovena jest chyba ogólnie znane, dlatego już tu tego nie przytaczam, wtrącam, że czas ~~zająć już~~ zająć się innem niż humorystycznem użyciem fagotu.

Jak mówiłem, średnica fagotów jest mało indywidualna. Można ich zatem w tych tonach używać jako wszechstronnego łącznika i kitu innych grup instrumentalnych. Tu fagot nigdy się nie wybija, a łączy się równie łatwo z ponurymi, głębokimi tonami klarnetów w kierunku ilustracji niebezpieczeństwa, spisku, ~~grozy~~ i zdrady, jak i z jasną harmonją rogów intonujących jakiś hymn radosny. Nawet z czysto ~~[illegible]~~ smyczkowej harmonji nie wybija się wtedy fagot jako coś obcego, odrębnego:

1. Fagot
I. Skrzypce
II. Skrzypce
Altówki
Wiolonczele

2. aktu ~~Śpiew~~ Śpiewaków Norymberskich, skąd i ostatni przykład jest zaczerpnięty, ~~konieczny się~~ przynosi w zakończeniu ciekawe użycie fagotu, jako kontynuacji ~~w głęb~~ fletów w dół:

2 Flety

Fagot

Skrzypce I II i Altówki

~~Altówki~~ Wiolonczele

Wiemy już, że basy prowadzone przez fagoty są nieco tępe, ale donośne. W kombinacji z rogami przeważnie fagotom powierza się bas. Służą one też jako basy trzech puzonów, ale wówczas dobrze jest ~~fagoty unisono~~ obydwom fagotom unisono, wyłącznie w oktawie dźwięk basowy przepisać, by ciężar trzech puzonów udźwignęły. (Temu basklarnet nigdy nie podoła.) Najniższe dźwięki fagotów użyte nie jako bas, lecz samodzielnie ~~sz~~ zdradzają jeszcze w wyższym stopniu tę jakąś nieruchomość, ociężałość przedpotopowych olbrzymich jaszczurów. Jakże grozą przejmujące jest, gdy w tych pozycjach ma fagot wyśpiewać

jakoś wprzód przez inny, śpiewny instrument wyrażoną melodję. To robi wrażenie, jakby potwór jakiś zdeptał i pogruchotał piękno, urok i szczęście. Efekt ten kapitalnie wyzyskuje (jak wogóle głębię fagotów) Czajkowski w symfonji patetycznej. Liczne powtórzenia smętnej melodji wraz z jej melancholijnym oddźwiękiem przez fagot w najniższych jego tonach (trzeci takt od końca w przykładzie) osiąga deprymujące wrażenie jakiegoś beznadziejnego poniżenia ludzkości, jakiegoś bezrozumnego i bezlitosnego zła. ~~[illegible]~~ Przytaczam zresztą cały ustęp, albowiem jest on z wielu względów pouczający. Oto jak fagot z roli analogicznej jak ją miał w przytoczonym przykładzie ze „Śpiewaków Norymberskich" łagodnego współbrzmienia z orkiestrą smyczkową dzięki zejściu w swe charakterystyczne niskie tony wybija się coraz bardziej, co w jego ~~roli~~ głosie jest właśnie zamierzonem. Następnie i notacja ~~skrzypiec~~ instrumentów smyczkowych jest bardzo ciekawa. W takcie 1. 2. i 4. przykładu melodja jest wypadkową głosów pierwszych i drugich skrzypiec. Tak samo bas przechodzi z altówek na wiolonczele i z powrotem. Jest to jedyny sposób osiągnięcia ~~tej~~ wyrazu frazy, ~~jakie kompozytor zamierza~~ odpowiadającego w pełni zamiarom kompozytora. Wreszcie i ścisłe ~~[illegible]~~ zaznaczenie żądanych ruchów smyczka jest wzorowe, a oznaczona zmiana ruchu w przedostatnim takcie w ścisłem legato dowodzi istotnie drobiazgowej pieczołowitości w stosunku do swego dzieła, co w przy dziele tak na to zasługującem zawsze tylko na chlubę kompozytora zapisanem ~~być~~ musi.

Andante Adagio

1. Fagot
1. Róg (F)
Skrzypce I. II.
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy

1. Fagot
1. Róg (F)
Skrzypce I.
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy

289.

Kontrafagot pisze się jak zwykły fagot; transponuje on i brzmi o oktawę niżej atoli tylko do Kontra-C. Jest zatem obok tuby najgłębszym instrumentem orkiestry. Strauss zaleca gorąco jego użycie,

ja uważałbym go za instrument zbędny - oczywiście nie wtedy, gdy go jakiś wielki kompozytor przepisał. Tak np. byłem szczerze oburzony, gdy na pierwszym koncercie w Krakowie partję ~~Kontra fagotów~~ Kontrafagotu w (symfonji c-mol Beethovena objęła tuba. (Niechby zresztą spróbowała w IX. symfonji, gdzie wysokość pozycji i pasaże wymagane przez Beethovena od kontrafagotu są wprost fantastyczne i nie nadają się bezwarunkowo do studjów instrumentacji) Ale dzisiaj pisać ale na ten instrument nie ma sensu. Beethoven nie miał innej możliwości wzmocnienia basów, a takiego wzmocnienia w swej V i IX. symfonji i w Fidelio potrzebował; my zaś mamy głębokie rogi, baryton, tuby, całkiem wystarczający arsenał basowych, a wielostronnych instrumentów. Kontrafagot ginie w pełnej orkiestrze

możnaby chyba liczyć na niego w solo, w piano, lub w ensemble samych drewnianych instrumentów. Nie jednakże zastąpi go fagot, chociaż zabrzmi o oktawę wyżej. Wedle mego odczucia przeceniamy ważność absolutnej głębi tonu w stosunku do jego barwy. Wyraziłem już to zapatrywanie odnośnie do kontrabasu. Najniższe tony fagotów są tak ciężkie, tak okrągłe można powiedzieć, że barwą nadrabiają brak głębi. I gdyby koniecznie szło o to, aby kontra G lub kontra Fis zabrzmiało w fagocie, to możemy sobie wtedy tak poradzić, że przydzielamy ten ton jednemu kontrabasowi, a o oktawę wyżej fagotowi; barwa fagotu rozleje się i na całość dźwięku.

Kontrafagot jest zresztą bardzo trudny do zdobycia, a przeważnie jeszcze trudniejszy do....

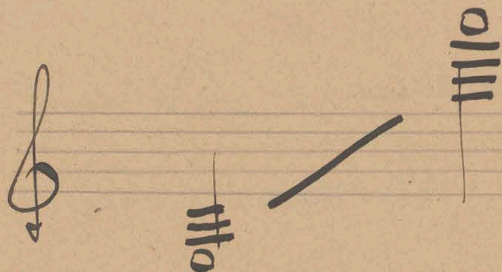
spotkania w naszych orkiestrach. Jestem pewny, że Wagner całkiem świadomie odstąpił od używania tego instrumentu, a za jego przykładem i późniejsi omal wszyscy kompozytorzy. Dopiero Strauss nie gardzący żadnym posiłkiem dla swej awenji orkiestralnej począł płatać różne figle zapomocą kontrafagotu, a kontrafagot mu się odwzajemnił. Sam Strauss skarży się na natręctwo tonów harmonicznych tego instrumentu. Nie można nigdy wiedzieć, które z tych tonów zabrzmią efektownie obok tego, co napisano i zadęto. W partyturach Straussa takie niespodzianki mogą być sympatycznem uzupełnieniem fantazji twórczej kompozytora; inni odpłaciliby atoli za podobną arogancję jednego instrumentu szczerą antypatją.

A zatem, ostrożnie z kontrafagotem; źle, jak go nie ma, niebezpiecznie, jak się znajduje w orkiestrze.

9. Klarnet

Clarinetto, Clarinette, Klarinette, Clarionet

Zdaję sobie sprawę, że bardzo trudno będzie sprostać zadaniu opisania tego instrumentu. Wystarczy wskazać na obszar jego,



stwierdzić, że w tej skali można tworzyć rejestry o wyraźnie odmiennem zabarwieniu, powiedzieć, że na żadnym innym dętym instrumencie nie można wydobyć równie rozległych odcieni dynamicznych od ledwie słyszalnego pp ~~pianissimo~~ do najskrajniejszego ff!

trzeba przypomnieć, że klarnety rozmaitych strojów różnią się znowu między sobą znacznie w barwie, a czytelnik domyśli się że mamy do czynienia z instrumentem pozwalającym umo-że na najwszechstronniejsze użycie ze wszystkich dętych instrumentów. Tej wszechstronności nie da się atoli w książce przedstawić, a zainteresowanego czytelnika musiałbym chyba odesłać do uprzejmego instrumentalisty. Gdy ten zacznie wygrywać najdziwaczniejsze tryle, figury, rulady, wywodzić najróżnorodniejsze efekta dynamiczne, charakterystyczne, komiczne, gdy wywoła zmiany w dźwięku i w barwie, jakby cichaczem zmienił był swój instrument na inny, gdy wypiszczy najsłodszą kantylenę zawyje naraz tak przeraźliwie, aż uszy więdną, a po spokojnej dumce fujarkowej, ~~[illegible]~~ przeno-

szącej nas życzeniem w złocistej tany polskiej szi, przeszuci nas niepodziwanie w jakieś stosowne, ponieważ podziemia, wówczas Czytelnik pozna wszechstronność basu jednego instrumentu i nie będzie wymagał odemnie niczego więcej, jak pragnę uczynić, a to zainteresować go dla basów orkiestralnych.

Aby żywą poezję klarnetu uczynić tony uprzystępnić, zacznę od technicznych uwag. Wiemy już, że zasadniczy ton klarnetu przy przedęciu przeskakuje w duodecymę. Klarnet nie będzie zbudowany tak jak poziomnie jak oboje i fagoty zachowuje się akustycznie jak kryta piszczałka, czyli:

1/. Sięga dużo głębiej w basie, niż wówczas długie instrumenty z innych rodzin.
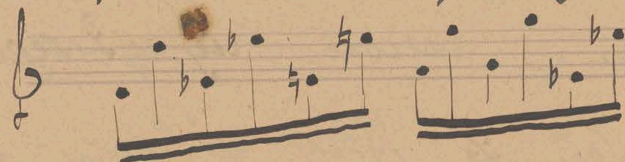
2/. Posiada tylko nieparzyste tony harmoniczne, co powoduje dalej

3). Nierówność brzmienia w silnie uwydatnionych rejestrach. (Jasność najwyższego rejestru tłomaczy się tem, że przy silnem przedęciu brak współbrzmienia pierwszych tonów harmonicznych daje się coraz mniej we znaki.)

4). Trudność aplikatury.

Z ostatnią konsekwencją powinni kompozytorowie szczególnie mieć zawsze na oku. Między zasadniczym dźwiękiem, a ~~drugim~~ następnym tonem harmonicznym brakuje klarnetowi nie 11 lecz 18 tonów harmonicznych. Proszę sobie teraz wyobrazić jak skomplikowanym musi być mechanizm otworów, klap i przenośni. Ale i przejście samo jest trudniejsze i w regulacji tem [illegible] wrażliwy, zdolny do najśmielszych biegów i pasaży instrument nie lubi nagłych skoków z obrębu jednego tonu harmonicznego w obręb drugiego i z powrotem.

f trzyć np. szybkie figury oktawowe:



są nieodpowiednie. Poniżej h_1 uzyskujemy oktawy przyciśnięciem klapy, tam zatem mamy wszelką swobodę i w tym kierunku. Tryle na niektórych krytycznych tonach są tylko możliwe na instrumentach posiadających odpowiednie, specjalne klapy. Poniżej ~~małe~~ f i powyżej f_3 nie należy żądać tryli, chociaż niektórzy instrumentaliści wydobywają doskonale tryl z małą sekundą na fis_3 (także i trudne tryle na fis_1), a prawie wszyscy z łatwością uzyskują tryl na g_3. W tem wszystkiem postęp budowy instrumentów i umiejętności klarnecistów doskonali ~~to~~ tryle. Przeglądając nowsze szkoły klarnetowe, ma się wrażenie, że dzisiejszy system siedmiu otworów

i 13-tu klap umożliwia wogóle wykonanie wprost
wszelkich figur, skoków, a także sposobów gry.
Z zatem wskazanych wyżej trudności należa-
łoby raczej unikać tylko z tego względu, że
w naszych orkiestrach nie zawsze znajdują się pierwszorzędne
fabrykaty instrumentalne. ~~się znajdują~~. Przy-
pominam przytem, że klarnet jest instru-
mentem transponującym, a powyższe uwagi
odnoszą się do tonów pisanych, które na klar-
netach o różnym stroju rozmaicie zabrzmią.
Tę samą okoliczność należy żywo sobie uprzy-
tomnić, gdy przystąpimy do omawiania re-
jestrów klarnetu. Tymczasem jeszcze zaznaczę,
że tremola przekraczające odstęp kwinty są nie-
łatwe, w mniejszych interwałach nie wszędzie równie
dobrze, ale czasem wprost świetnie. Także wsze-
lakie arpedżja, a wreszcie figury jak:

Są wykonalne i ~~nadzwyczaj~~ ~~z wszystkich~~ z pośród instrumentów dętych ~~instru-~~ ~~mentów~~ na klarnet najstósowniejsze. Na flecie ~~są~~ są wszystkie figuracje ~~jeszcze~~ znacznie łatwiejsze, ale specjalnie te akompaniamentowe arpedżja dlatego lepiej wypadają na klarnecie, że ma on niezwykle ~~...~~ ~~donioślejszego~~ większą siłę dźwięku, a zatem raczej z orkiestry się ze swą figuracją przebija, następnie że bezprzykładna łatwość fletu łatwiej wyszukać dla pasaży ~~w większej~~ większą skalę przebiegających, podczas gdy te, harmoniczną rolę grające łamane akkordy, i z arpedżjandów smyczków żywcem przeniesione wzory akompaniamentu istotnie ze wszystkich dętych instrumentów jeszcze najlepiej odpowiadają charakterowi klarnetu. Zresztą nie jest wykluczone figuracyjne użycie fletu i klarnetu w tercjach czy w sekstach, przyczem klarnetowi lepiej powierzyć głos niższy, i to tak ze względu na jego skalę, jak i na zróżnicowany timbre brzmienia. Równy głos fletu zaciera te rejestralne odmiany ~~klar~~ klarnetu i ~~przy~~ tego rodzaju instrumentacji ~~...~~ ~~pełna~~ ~~zaciera~~ wcale nie ma się wrażenia, że tu dwa instrumenty z różnych rodzin występują, lecz cała figuracja nabiera jednolitego, jednego, a nie przejaskrawionego dźwięku.
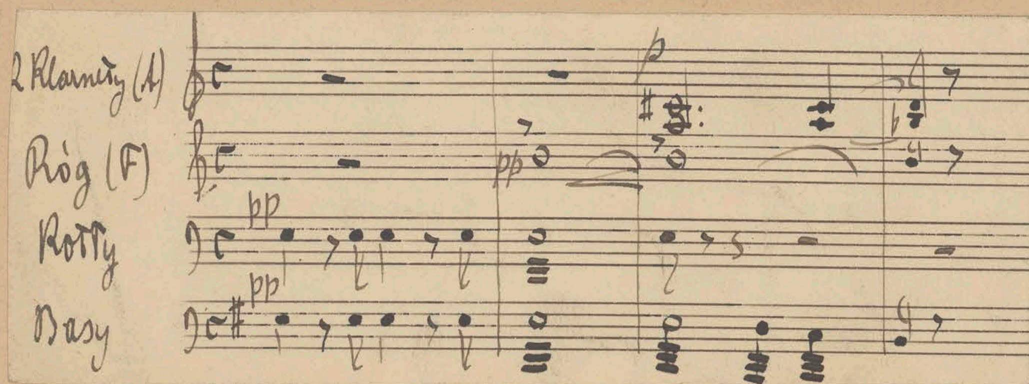
Zwracając się do rejestrów klarnetu nadmieniam najpierw, że nasz instrument powstał z dawnego

fujarkowatego instrumentu, zwanego „Chalumeau".
Objętość jego wynosiła $f - a_1$, odpowiada zatem
mniej więcej skali tonów klarnetu wydobytych bez
przedęcia. Chalumeau wskutek przemyślnych ~~pomysłów~~ z
zabiegów ojca i syna Dennerów (w Norymberdze,
około 1700–1720), jakoto powiększeń, zamieszczenia
otworów itd. przekształcił się w klarnet. Ważnem tu jest,
że nazwa „chalumeau" utrzymywała się dość długo
na oznaczenie rejestru ~~klarnetu poniżej jego drugiego~~
tonów ~~wyd~~ klarnetu wydobywanych bez przedęcia,
~~i tem tego~~ (przyczem – celem)
~~i z rejestru ten – celem~~ uniknięcia schodzenia poniżej
linijek systemizowanych – traktowano ~~jako trans~~
~~powyż~~ zarazem ten rejestr jako transponujący o
oktawę w dół. Zamieszczone w partyturze oznaczenie
„chalumeau" miało więc praktycznie to samo
~~zna~~ znaczenie, co 8.... va bassa. Dzisiaj ten
system notacji jest zarzucony. W obrębie tego
rejestru, który można nazwać

1.) Rejestrem fujarkowatym, odróżnitym jeszcze

a.) Najniższą oktawę $e - e_1$, jako ciemną,
straszną, grobową. Postać Teresy klarnetów w
tej oktawie wprowadza nas Żeleński zaraz w treści m

Takie uwertury w ponurą tragedję Konrada Wallenroda.



Zwłaszcza w połączeniu ze stłumionymi rogami lub rożkiem angielskim wywołują tu klarnety wrażenie śmiertelnej grozy.

b.) Oktawę $a - a_1$, jako w *p* głuchą, w *f* nieco ordynarną.

c.) Tony między $e_1 - a_1$ – o najwyraźniejszym charakterze fujarki, a tem samem najsłabsze w *p*.

2.) Rejestr $h_1 - c_3$ – nadzwyczaj śpiewny, melodyjny, poetyczny. Przy łagodnie płynącej melodji można oczywiście w jej obręb wciągnąć też sąsiednie tony, zwłaszcza z rejestru fujarki, atoli z uwzględnieniem, że gis_1, a_1, b_1 są wogóle najsłabsze tony klarnetu. Nagłemu przeskokowi

z rejestru śpiewnego do dolnych tonów będzie
zawsze towarzyszył wybitnie ilustracyjny charakter.
~~Przy~~ W poniżej podanym przykładzie z III. aktu Śpie-
waków Norymberskich ~~przy~~ skoki klarnetu o
dwie oktawy w dół towarzyszą ~~[illegible]~~ wspomnieniu
Dawida o „klapie" kandydatury Waltera ~~na godność~~
~~mi~~ do gildy śpiewackiej :

Moderato

Oboj 1.
Klarnet 1. (A)
Róg 1. (E)
Fagot 1.
Skrzypce I. II.
Altówki
Wiolonczele

Łagodniej wyzyskuje tę zmianę rejestrów i zasadza
ją zgodnie ze swym konserwatywnym muzycznie
charakterem na harmonicznej podstawie Żeleński
w IV. akcie Starej Baśni :

Klarnet (B)

Orchestra

NB

pp

Czy przy NB nie ma się do złudzenia wrażenia, jakby się słońce z za chmur wychyliło? Cała ta ilustracja Piasta, kroczącego wśród pól ku chacie, jest tak prosta i trafna, że ~~przedstawia bliższej krytyce znalezienie jednostawego określenia dla takiej~~ może stanowić przykład wręcz nieomylnej w wyborze środków twórczości!

3.) Rejestr od d_3 - w górę, nieco głośny, niezdolny już do serdecznego wysłowienia szlachetnej treści, natomiast znakomity pomocnik skrzypiec w tych porywach, albo ~~samoist~~ samodzielny wyraziciel jakiegoś okrzyku, jakiegoś porywu entuzjastycznego. Ten rejestr, będący w swej jasnej, metalicznej sile niejako dalszym ciągiem w sopranie trąbek ~~na~~ (clarino) ~~nadał nazwę~~ stał się przyczyną nazwania całego instrumentu (na przekór tak bez uzasadnienia): clarinetto = mała trąbka.

Z kolei wypada nam zająć się rozmaitymi typami klarnetów. Rozróżniamy:

1.) mały klarnet w as, dawniej w dętych orkiestrach używany, krzykliwy i trywialny, nie wszedł nigdy w skład orkiestry symfonicznej.

2.) Klarnety w *f* (obecnie już nie budowane), w *es* i w *d*. Też dziś jednostronnie piskliwe klarnety. Nawet najgłębszy z nich *d*-klarnet ma już posmak hałaśliwości, które jednak można doskonale w celach kolorystycznych (Wagner: Czar ognia i Jazda Walkyrji) oraz humorystycznych (Strauss: Sowizdrzał) wyzyskać.

3.) Duże (normalne orkiestralne) klarnety w (*c*), *b* i *a*. Do nich stosują się nasze uwagi o technice, rejestrach itd., gdyż są to ogólnie przyjęte orkiestralne klarnety, a nawet i to nie, gdyż klarneciści używają prawie bez wyjątku b-klarnetów, dąc na nich z łatwością i transponując *a vista* partje pisane na *a*-klarnet, nawet w tonacjach *e-dur*, *h-dur*, *fis dur* itd. *C*-klarnet jaśniejszy i ostrzejszy nigdy nie był tak szeroko stosowanym jak *b*- i *a*-klarnet. Ten ostatni jest bardzo łagodny, ale już nieco tępszy od b-klarnetu. Do niedawna wymagało się od każdego orkiestralnego klarnecisty by miał zawsze dwa klarnety w *b* i w *a* przy sobie. Obecnie klarneciści wyłamują się z pod tego zwyczaju, używając wyłącznie *b*-klarnetu, jako najodpowiedniejszego. Rozumiem zupełnie to zamiłowanie klarnecistów, za którem i dziś zwykle podążają kompozytorowie; niektóry jednakowoż jest *a*-klarnet

koniecznym, czy to dla łagodniejszego dźwięku (w muzyce kameralnej), czy choćby ze względu na to, że b-klarnet nie posiada już dźwięku cis, nieraz wymaganego.

Strauss oczywiście opowiada się za ustanowieniem w orkiestrze i wszystkich klarnetów w es i w d, twierdząc, że potrzebne są one jako przeciwwaga blachy lub smyczków w górnych pozycjach, gdzie obój jest nieużyteczny a flet za mało wyra-

zisty. Jakkolwiek
~~Jakkolwiek~~ uważam ten argument za niezupełnie przekonywujący, to jednak przyznaję, że nie byłoby tak dalece o co polemizować. Klarnety te (zwłaszcza d=) są wszędzie, w każdej orkiestrze wojskowej do wypożyczenia, a każdy klarnecista potrafi na nich grać. Można zatem przepisać jednemu z klarnecistów, by

~~wej muzyce do wypożyczenia, a każdy klarnecista potrafi na nim grać. Można zatem przepisać jednemu z klarne-~~

~~cistów, by~~ w pewnym ustępie, w którym zamierzamy hałasować czy dowcipkować, odłoży swój b-~~klarnet~~, czy a-klarnet a wziął do ręki d-klarnet. System taki bywa też stosowany i do innych wyjątkowo odzywających się instrumentów ~~i~~, jak pikuliny, rożka angielskiego itd. Ale podczas ~~w nowo~~ kiedy w ~~normalnej~~ orkiestrze liczyć można na trzech flecistów i trzech oboistów, tak że w normalnej obsadzie pikulina i rożek angielski znajdą osobnych dzierżycieli, to trzech klarnecistów będzie napewno zajętych dwoma wyższemi i basklarnetem. d-klarnet ~~zatem~~ da się wprowadzić tylko zamiennie z innym, a taka pisownia będzie i z tego względu wskazaną, że zaoszczędzi potrzeby angażowania osobnego instrumentalisty, o którego zawsze trudniej jak o sam instrument.

Powracając teraz do opisu dźwięku ~~i zastosowania~~ klarnetu ~~i nie wiem zupełnie nie wiem od czego zacząć~~. ~~Jak można klarnetu więc? Od wszystkiego stopnia~~, zacznę od stwierdzenia, że doprawdy trudno znaleźć i ~~nie potrafię~~ określić ~~jakiegoś~~ pojęcia muzycznego, któreby absolutnie nie nadawało się do powierzenia temu tak wszechstronnemu instrumentowi. Umie on westchnąć i krzyknąć, przerazić i zatrwożyć, śpiewać i

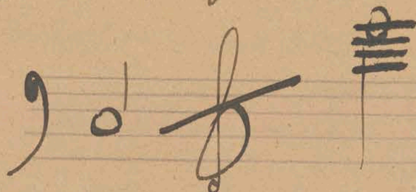
koić, drażnić i podniecać, wzruszać i rozweselać. Można powiedzieć, że w odpowiednio pomyślanym temacie muzycznym może być wyrazicielem bólu i radości, tryumfu i tęsknoty, rozpaczy i entuzyazmu, ochoty i lubieżności. Proszę ~~sobie~~ tylko jeszcze raz uprzytomnić sobie skalę, rejestry, możności techniczne i dynamiczne tego instrumentu! Jako głos wypełniający łączy się najlepiej z fletami, i pozostaje wraz z niemi łagodny, spokojny, miękki. Naturalnie nie będzie to miało miejsca w dolnych rejestrach, gdzie tak o samodzielnem ich użyciu w harmonji wypełniającej jak i odosobnionych tu połączeniach barw już mówiliśmy. Najmniej występuje grobowy charakter ~~tła~~ głębi klarnetów przy zmieszaniu z barwą fagotów i w tej kombinacji można i głębię klarnetów użyć tylko dla wypełnienia brzmienia. ~~Tak samo klarnet dodany do melodji wiolonczel, rogu lub skrzypiec na g-strunie może służyć jako połączyć swój głos~~ Tak samo można połączyć głos klarnetu z melodją wiolonczel, rogu lub skrzypiec na g-strunie bezobawy, by całość ~~[illegible]~~ zaraz ~~całą~~ zabarwić musiał swym ponurym dźwiękiem. Jak mówiliśmy - można użyć klarnetów ~~Jeszcze raz powtarzam~~, że i do akompanjamentowych arpedżjów ~~możemy użyć klarnetów~~, a co do użycia

ich jako naśladowców głosów ptaków (kosów, kukułek, przepiórek itd.) odwołuję się do ogólnie znanych przykładów.

Obok dotychczas wymienionych, znane są jeszcze następujące typy klarnetów

1.) **Klarnet altowy** w f i es (o oktawę niżej od omówionych, też tak zw. „kwartowych" klarnetów), prawie nie spotykany, w orkiestrze nigdy nie przepisany.

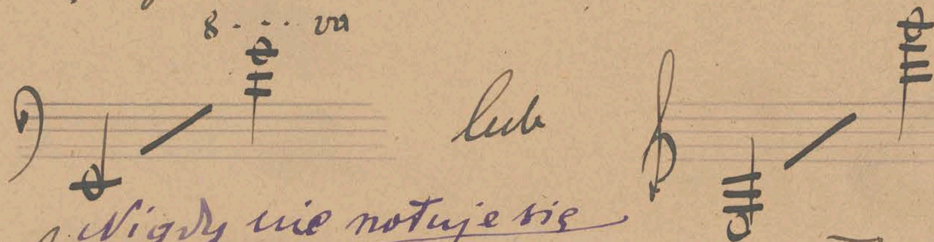
2) **Basetorn**, tj. klarnet w f, o skali



brzmiący oczywiście o kwintę niżej. W budowie różni się ~~[illegible]~~ basetorn od klarnetu węższą menzurą i lejkiem u wyścia w górę skręconym. Charakter tego instrumentu jest słodki i spokojny, nieco ponury. Mozart użył basetornów w swem Requiem. Następnie wyszły one z użycia, zwłaszcza gdy po zaopatrzeniu rogów w wentyle zyskano w nich idealne wypełniające instrumenty. Natomiast stałym gościem w orkiestrze jest

3.) **Basklarnet** - przeważnie w b, brzmiący o oktawę

głębiej jak wszystkie klarnety. Poza wyższą transpozycją, właściwą wszystkim klarnetom (oprócz strojonych w c) transponuje basklarnet o oktawę w dół, jeśli się go notuje na równi z innymi klarnetami w kluczu wiolinowym. Gdy zaś przeważnie wykorzystuje się jego audne głębokie tony, przeto nowsi kompozytorowie używają przy tym instrumencie także klucza basowego. O ile atoli tu i ówdzie przechodzą do klucza wiolinowego, to znowu nasuwa się zagadka, czy teraz należy transponować, czy nie? Dlatego bezpieczniej pozostać ~~zawsze~~ przy kluczu wiolinowym wszystkim klarnecistom ~~zaznaczyć, jak~~ znanym, zamiast ~~się~~ ryzykować wszystkie lub większe przepisywanie ~~odnośne nuty należy wymienić, o ile naturalnie poza~~ głosów. Zawsze jednak można oznaczyć skalę: ~~same swe położenie poza obrębem skali basklarnetu nie zdradzają niedwuznacznie, że kompozytor liczy na transpozycję o oktawę w dół. Możemy zatem skalę tego instrumentu oznaczyć~~



~~Nadmieniam, że~~ Nigdy nie notuje się basklarnetu ~~nie notuje się~~ w kluczu tenorowym, gdyż klarnecistom jest ten klucz niepotrzebnym i przeto nieznanym. Basklarnetów w a prawie się nie spotyka, natomiast b-basklarnety mają

~~mają~~ osobną klapę, zapomocą której uzyskuje się efektywny (nieraz od kompozytorów piszących na a-basklarnet wymagany) dźwięk Cis. To Cis brzmi nieco „fagotowo", zresztą jednak basklarnet jest bardziej wyrównany w brzmieniu, a przytem mało co mniej ruchliwy od swych wyższych krewnych, i wogóle ze ~~swymi~~ swemi 22 klapami (razem z otworami), ~~wyrównaną temperaturą~~ równo temperowaną chromatyką, pełnym i miękkim dźwiękiem – cud techniki instrumentalno-konstrukcyjnej. Ze względu na swój charakter jest basklarnet stosowny do ustępów poważnych, dostojnych. Humorystycznego użycia w rodzaju fagotu zupełnie nie znosi; biegłość nie sprzeciwia się jego technice lecz jego barwie. Wagner używa tego instrumentu albo solistycznie w scenach wielkiej rezygnacji, szlachetnego poświęcenia, albo jako miękkiego basu poniżej trzech fagotów. Tu trzeba z naciskiem zaznaczyć, że basklarnet może być prawdziwie basem całej harmonji instrumentów dętych drewnianych i wogóle co do siły dźwięku ~~wystarczy~~ nastarczy jako głos basowy maksymalnie masie dźwięku odpowiadającej ośmiu instrumentom drewnianym, albo czterem ~~fagotowym~~ drewnianym i dwom rogom. Gdy większa masa dźwięku występuje a

zwłaszcza trąbki i puzony się odzywają, musimy basklarnet wzmocnić fagotem lub kontrabasem, w jego charakterze zaś basu śpiewnego lepiej rogiem lub tubą. ~~Ze~~ Wiolonczelę tu ~~abstrahując~~ pomijam, gdyż ona jest znowu basem kwartetu smyczkowego, więc w naszej kombinacji nie wchodzi wogóle w rachubę, chyba żeby smyczki miały się wogóle nie odzywać, a wiolonczela wydała się nam stosowniejszą od zbyt potężnej tuby. W średnicy swej nie ma basklarnet tego kolorystycznego przysmaku, co najniższe tony klarnetów. Stąd to pochodzi, że mimo swego piękna jest przeważnie używany jako instrument śpiewnego basu. Jako taki jest w niektórych ustępach wprost jedyny; nawet piękne tony głębokich rogów nie dałyby tego wrażenia czegoś niezmiernie spokojnie i szeroko płynącego, co np. wspaniały bas we wstępie do _Tristana i Izoldy_ (takty 18-29) w wykonaniu basklarnetu. We wstępie do _II._ aktu tego dzieła przynosi basklarnet motyw:

i jego pierwsze przeróbki, które dalej kontynuuje wiolonczela. Jest przytem ciekawem śledzić, jak jeden

basklarnet równoważy w tych głębszych pozycjach sześć lub ośm wiolonczel. Naturalnie nie da się tego porównania prowadzić w wyższych pozycjach, gdzie wiolonczele niestosunkowo zyskują na sile i blasku. Basklarnet w trzeciej swej oktawie nie ~~już tak~~ (nabiera w tym stosunku) jasności jak klarnety; zawsze zachowuje swą powagę brzmienia. Może tam być atoli użyty jako melodyjny instrument, np. ze skrzypcami, altówką lub (co bardzo niezwykle brzmi) z rożkiem angielskim, także ewentualnie w niższej oktawie. Przy tak głośnych ustępach, że właściwy basklarnetowi charakter w basie i tak by przepadł, użycie go razem z melodją w środkowej leżącą nie może zaszkodzić. W każdym razie warto się przy kompozycji orkiestralnej trochę zastanowić nad tem, aby jakąś ważniejszą, bardziej wyszukującą myśl muzyczną, módz powierzyć basklarnetowi i ~~w ten sposób~~ nie pominąć sposobności wyzyskania tego pięknego instrumentu.

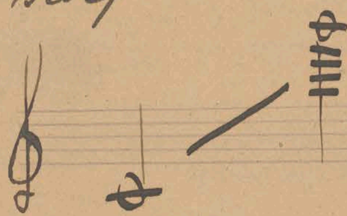
4.) <u>Kontrabasklarnet</u> sięga w basie aż do <u>Subkontra-cb</u>. To byłby poważny współzawodnik dla kontrafagotu. Ale na razie obydwa te olbrzymy są rzadkością w orkiestrach.

Raczej jeszcze widuje się (bo niekoniecznie słyszy się) kontra-fagot, za którym przemawia dawna tradycja, łatwiejsza możność nabycia i uświęcone przez Beethovena użycie.

4. Flet.
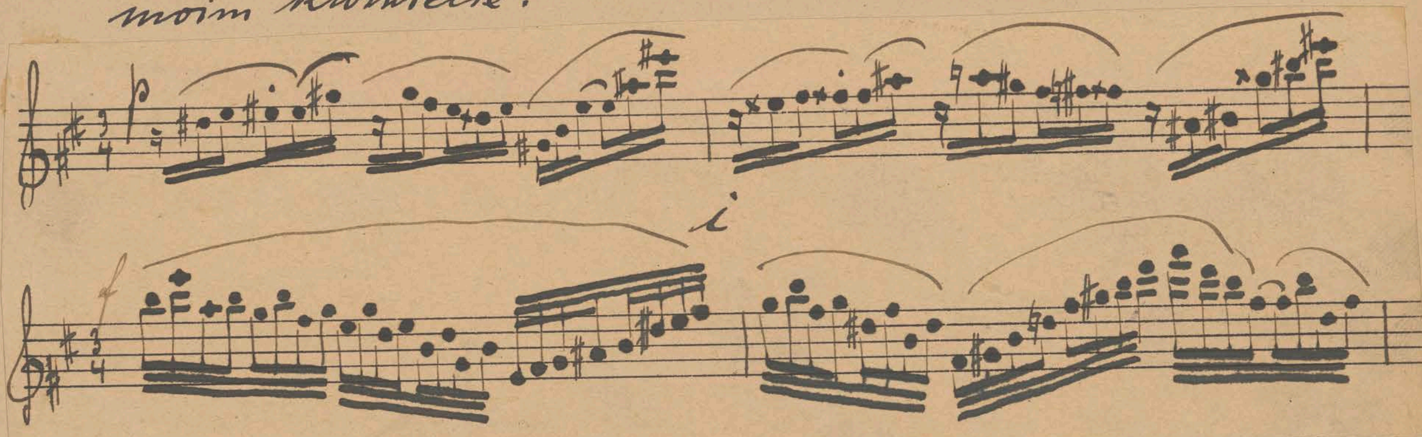
Flauto, Flûte, Flöte, Flute.

Być może, że instrument ten cieszy się u ~~względem~~ ~~Przyznaję się z góry do pewnej stronniczości dla tego instrumentu. Na~~ ogół ~~cieszy się on~~ mniejszem uznaniem ~~ze strony~~ kompozytorów niż inne instrumenty drewniane. Jeżeliby atoli zbadać przyczynę tej oschłości, to napewno nie znaleźlibyśmy innej jak tę, że flet jest (albo uchodzi za) mniej wyrazisty, mniej charakterystyczny instrument od obói i klarnetów. Rzeczywiście w skali swej



nie posiada on zmienności rejestrów klarnetu, ani specyficznie wyróżniającego się dźwięku obojów. Charakter jego jest równomiernie spokojny, świeży a łagodny. Lecz pocóżby nam było dwóch instrumentów o jednakowych właściwościach silnie zróżnicowanych rejestrów? Albo cóż byłby za pożytek ze współzawodnika obojów w jego

odrębności dźwiękowej? Właśnie zupełnie równorzędnym z niemi przedstawicielem pewnej bierności, słodyczy jest flet. Przytem też wszechstronnym, a to dla swych możliwości technicznych: poza trylem z małą sekundą na c_1 i tryllami powyżej fis_3 jest na tym instrumencie właściwie wszystko wykonalnem. Najtrudniejsze na pozór pasaże, skoki poprzez oktawy, decymy, duodecymy, gamy djatoniczne i chromatyczne we wszystkich pozycjach – wszystko to jest łatwe i na tym instrumencie specjalnie wdzięczne. Następujące figury ~~(w moim kwintecie)~~ w moim kwintecie:
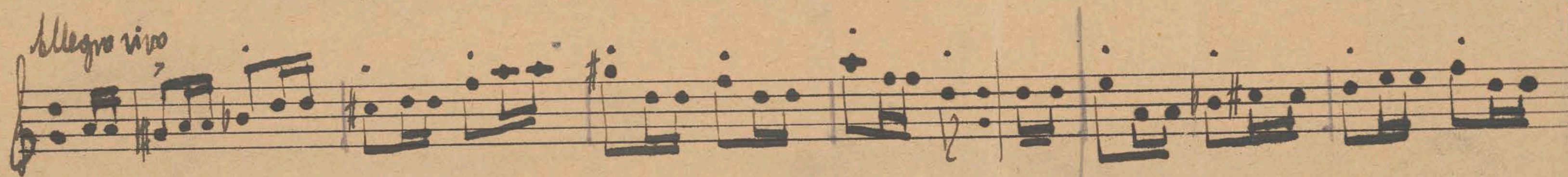


grali różni ~~grają~~ ~~grali różni~~ fleciści bezbłędnie a z siłą ~~i zapewniali mnie, że nie ma~~ nie znajdując w tem nic trudnego. Jeżeli się nie pragnie wykorzystać świeżej śpiewności ~~fletu~~, którą flet – mimo swego łagodnego i niezbyt silnego tonu – bardzo pięknie zabarwia kantylenę skrzypiec, to zaiste nie można lepiej fletu wyzyskać w jego górnych dwóch oktawach, jak przydzielając mu ~~figuracje~~ ożywioną figurację,

która on ożywia znowu całość w kierunku kolorystycznym. W najniższej oktawie figuracja taka zaginęłaby w wielkiej masie dźwięku. Tu atoli ~~[illegible]~~ (niewystawione) tajemnicze brzmienie fletu musi być zastrzeżone dla specjalnych efektów solistycznych lub conajwyżej opartych o bardzo dyskretne tło innych instrumentów. Ton fletu w tej dolnej oktawie c_1 – c_2 zaiste nie da się określić: dla mnie osobiście jest on niejako symbolem ~~nadziemskiej~~ jakiejś tajemniczej nie-ziemskiej słodyczy. Zarazem jest pewne pokrewieństwo z dźwiękiem instrumentów blaszanych, bardzo łagodnie i p zadętych. Zwłaszcza dwa flety wytrzymujące unisono jakiś dźwięk w tych niskich pozycjach, sprawiają wrażenie jakichś sferycznych, ledwie słyszalnych puzonów. Atoli, gdy przejście od tych tonów ku średniej jest bardzo gładkie tak, że nie można na flecie odgraniczać jakichś rejestrów, przeto nadaje się on znakomicie i bez wątpienia lepiej od zawsze wybijającego się (nawet a =) klarnetu do muzyki kameralnej. Przytem spostrzegłem jeszcze jedną właściwość fletu, a mianowicie, że ~~mimo swej łagodności~~ zabarwia on nadzwyczaj intensywnie – jak na swój łagodny charakter – całość brzmienia harmonji. Gdy w leżącej harmonji smyczków wytrzymuje najwyższy ton, cały akord nabiera barwy organowej, a nawet fortepian ze swym ~~właściwym~~

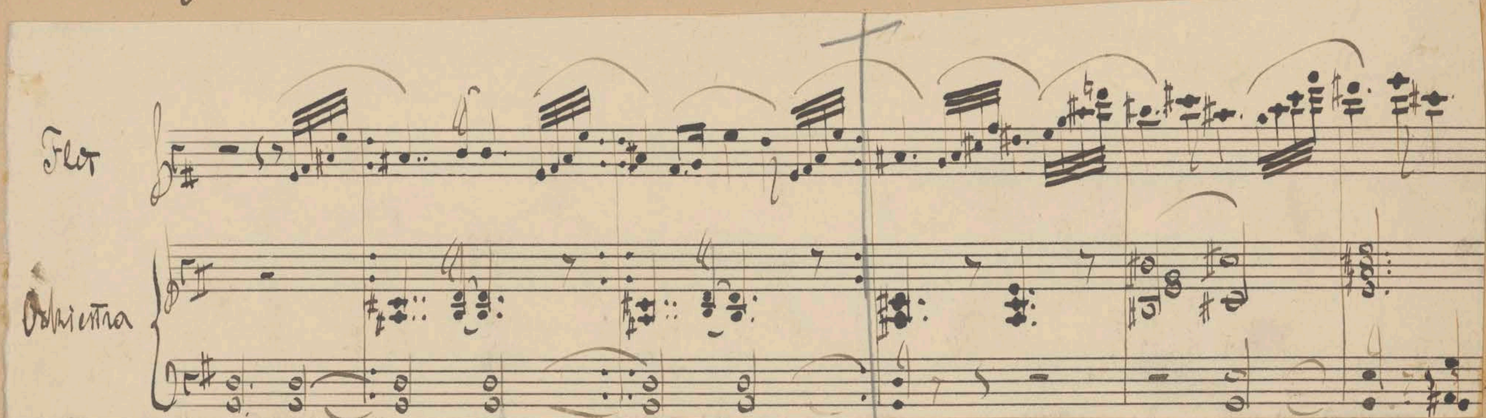
odrębnym dźwiękiem, niosącym w sobie znamię swego powstania z uderzenia, (w niezbyt silnie uderzonych akordach łudząco naśladuje w takiej kombinacji wytrzymany dźwięk dętej harmonji. Dlatego też napewno uważam, że i jeden flet unisono śpiewając ze skrzypcami nadaje im (sam jako taki istotnie nie występując) pewien jeszcze cieplejszy ton. W najwyższej oktawie wzrasta – nie tracąc miękkości – intensywność i kryształowa jasność brzmienia fletu. Nietylko więc, że może on tu tę swoją rolę rozgrzewania śpiewu smyczkowych instrumentów zawsze spełnić, ale owszem – należy mu ją nawet przeważnie przydzielać i gdzie drugie i trzecie głosy, względnie podkład harmoniczny ~~dla wzmocnienia~~ silnego wypowiedzenia pierwszej melodji nie wymagają, tam lepiej nawet użyć fletu z drugim czy trzecim głosem, względnie o oktawę poniżej skrzypiec. Z tego widać, że daleki jestem od odmawiania fletowi intensywności dźwięku. W górze donośny, w średnicy łagodny, w niskich tonach czarodziejsko słodki, barwny lecz tonujący, intensywny choć skromny, czysty i świeży w dźwięku – jest to bardzo piękny i w niektórych partyturach genjalnie wyzyskany instrument.

Przepiękną melodję, właśnie w brzmieniu fletu najwymowniejszą, całą tchnącą pogodą w głębokiem cierpieniu znajdujemy w II akcie Orfeusza Glucka. Klasycy nie wkładali większego zainteresowania dla fletu, chociaż w dziełach Beethovena znajdziemy wszędzie właściwe użycie jego, szczególnie o ile chodzi o współbrzmienie z resztą drewnianych instrumentów. Partytury Pierścienia, Tryptana i Śpiewaków – to zbiór przykładów wdzięcznego użycia fletu, czy to w akordach, czy w figuracji (Czar ognia!), czy w głosach środkowych. Ciekawe (a nawet niełatwe) pasaże poznaliśmy już w przykładzie zamieszczonym w części dotyczącej fagotów. Wspomniane już w IV. rozdziale podwójne zadęcie, umożliwiające na flecie zastosowanie w pełni techniki „smyczkowej" wyzyskuje Délibes w balecie z Lakmé w następującym pomyśle:



Czy można lepiej zilustrować duszną, upojającą atmosferę południowej nocy, brzemiennej wonią i urokiem oddychających kwiatów, i powierniczki namiętnych marzeń ~~powierniczki~~, ~~jak~~ niż to uczynił Goldmark w

II. akcie *Królowej Saby*, poruczając fletowi wyrażenie stłumionych westchnień bohaterki:



Tu arkusz wstawiony — Panie zecer – proszę potem tu dalej.

Dodam tu jeszcze, że tak zw. „srebrne" flety nie mogą się mierzyć pięknością dźwięku z drewnianymi. Wirtuozi na flecie używają czasem takich instrumentów, ale dlatego, że metalowe flety mają jeszcze łatwiejszą intonację, a powtóre – chodzi tu o pewien optyczny efekt, na który snoby koncertowe zawsze dadzą się wziąść. Gdyż nie umiejąc odróżnić – już nie mówię o dźwięku fletu srebrnego od drewnianego, lecz dźwięku mosiężnego instrumentu od skrzypiących drzwi, wyrokują, że skoro srebro jest na wagę droższe od drzewa, to i instrument ze srebra musi być piękniejszy od drewnianego.

W rodzinie fletów są również liczne prawie odmiany jak i u klarnetów. Ktoby się tem interesował, zechce zajrzeć do specjalnych monografji, gdzie znajdzie też i ciekawe wzmianki o pomieszaniu pojęć, jakie długi czas panowało w kwestji, czy flet traktować jako instrument transponujący, czy też nie. Z rozmaitych fletów istniejących obok wysoko-

Arkusz wkładkowy do stronicy 318

Przytaczam ci jeszcze jeden przykład, po prostu dowód wszechstronności fletu. Sam temat wydaje się wręcz bohaterskim, w każdym razie dumnie, z głową podniesioną naprzód kroczącym. I oto jeden flet w swojej łagodnej głębi dźwiga go ponad harmoniami klarnetów, pizzikatów i harfy oraz fanfarami rogów i trąbek. Brzmienie tego ustępu z opery Korngolda „Violanta" jest kapitalne.

Flet
p
3 Klarnety (B)
pp
Basklarnet (B)
pp
Fagot
pp
Rogi (F)
pp
Trąbka C
pp
Kotły
pp
Harfa
p głucho
Altówki
pp
pizz.
Wiolonczele
pp
pizz.
Kontrabasy
pp
pizz.

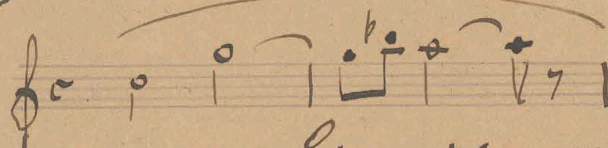
I oto ten tak wyrazisty pierwiastek heroicznych motywów jest bezwzględnie z całej orkiestry najodpowiedniejszy do miękkich wypełniających harmonji. Trzy flety w akordzie tworzone dają najłagodniejsze brzmienie całości i w tym względzie żaden inny instrument z nimi rywalizować nie może. Dlatego też w połączeniu z harmonjami licznie podzielonych skrzypiec w pp są jedynie stosowane flety. O ile potrzeba takiego współbrzmienia drzewa w cztero- lub pięciogłosowych harmonjach można jeszcze użyć klarnetów ale tylko w łagodnej ich średnicy i w takiem zmieszaniu, że co drugi głos po najwyższym, zawsze należącym do fletu, przydzielany klarnetom.

Teraz proszę dalej składać ze stronicy 318 od słów: „Podam ci jeszcze.... itd.

318b

go orkiestralnego fletu, omówię tylko dwa typy: pikulinę, jako rozpowszechniony i niezbędny i flet altowy jako wprawdzie wyjątkowo dotąd używany, ale bardzo piękny instrument.

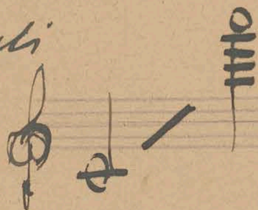
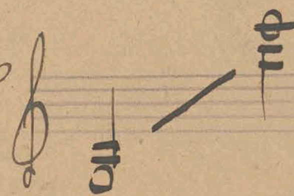
<u>Pikulina</u> (Flauto piccolo, Fifre, Pickelflöte, Fife) transponuje i brzmi o oktawę wyżej od fletu. Tonu h_4 należy unikać, jest już przeraźliwie ostry. Tonów poniżej c_3, a więc w notacji poniżej [nuta] prawie że nie słychać i używanie ich na pikulinie nie miałoby wcale sensu. Pikulina nadaje się do wzmocnienia melodji tylko w pełnej orkiestrze i *ff* i poza tem chyba, gdy chodzi o nadanie melodji tego trochę przeraźliwego, jaskrawego tonu jaki jest cechą tego instrumentu. Straszny obraz ginącego z tęsknoty Trystana potrafił Wagner tak wstrząsająco odmalować, przydzielając pikulinie pierwsze nuty melancholijnej melodji pastuszka:



Że ilustracje poświstów wichru, szalejącej burzy lub trzasku piorunów szczególnie się pikulinie udają, wiemy z partytur Beethovena (symfonja pastoralna), Wagnera (Holender Tułacz), Griega (Peer Gynt) itd. Doskonałe jest użycie dwóch pikulin w ~~[illegible]~~ Lakme Délibes'a, imitujących angielską muzykę wojskową, złożoną z samych piszczałek. Natomiast bezmyślne użycie tego instrumentu jest wprost odrażającem, gdyż jako jednostronnie piskliwy razi on bez istotnej potrzeby ~~użyty~~ wprowadzony

nadać każdej frazie czy melodji cechę trywialności.

Jakkolwiek się już kilkakrotnie zdeklarowałem jako przeciwnik powiększania orkiestry bez głębnej racji, popartej dla tego artystycznego motywu, że jakiś instrument istnieje lub zaistniał, jednak przyznaję, że w takim flecie altowym, transponującym o kwartę w dół, a więc o skali

w notacji  a w brzmieniu 

mogłaby orkiestra pozyskać bardzo wartościowego członka. Przepiękne niskie tony fletu ~~[illegible]~~ zyskują na nim nietylko uzupełnienia w dół, lecz także intenzywności brzmienia i siły dźwięku. Instrument ten jest wogóle bardziej donośnym od zwykłego fletu a przytem posiada w wysokim stopniu ową dotąd tylko klarnetowi właściwą zdolność szerokich odchyleń dynamiki. Gdy zaś zwykły flet w najwyższej oktawie wybija się na tyle i z pełnej orkiestry, że nie potrzeba tam jego głosu podwajać, zaś w średnicy zamiast podwajania fletów, tam gdzie z większej masy dźwięku mają być słyszalne, można użyć fletu altowego, lub połączenia fletu zwykłego z altowym, przeto zadomowienie się fletu altowego w miejsce ~~[illegible]~~ drugiego zwykłego fletu w orkiestrze byłoby istotnem, a łatwo osiągalnem wzbogaceniem środków kolorystycznych orkiestry.

Rozdział VI.

Instrumenty dęte blaszane.

1. Róg.

Corno, Cor, Horn, Horn.

Mimo wytłuszczenia już zasad budowy tego instrumentu muszę chcąc omawiać jego objętość w orkiestrze, jeszcze raz przypomnieć, że

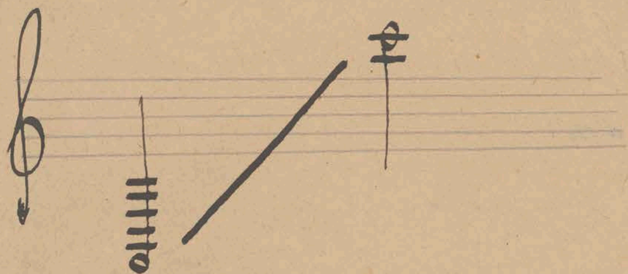
1.) Róg jest pół-instrumentem; zasadniczy dźwięk jego jest więc nie do uzyskania, a najgłębszym uzyskalnym tonem jest drugi ton harmoniczny (oktawa),

2.) Róg jest instrumentem transponującym; inaczej wygląda jego objętość w pisowni, a inaczej w efektywnym dźwięku,

3.) Mogąc użyć rogów w c, d, es, e, a itd. otrzymamy rogi o rozmaitym dźwięku zasadniczym, więc też i o rozmaitej skali. Mówiliśmy już o tem, że dla większej przejrzystości głosów rogów może kompozytor co parę taktów oznaczać inny strój, aby notować jak najwięcej w c-dur, zaś waltornista, nie zmieniając instrumentu przetransponuje sam partję na róg faktycznie przezeń użyty. O ile zatem żądany strój jest dowolny, o ile chodzi o pisownię, to nabiera on decydującego znaczenia, o ile chodzi o krańcowe pozycje rogu, o omawianie jego objętości.

Róg w c ma zasadniczy dźwięk Kontra-C. Zapomocą
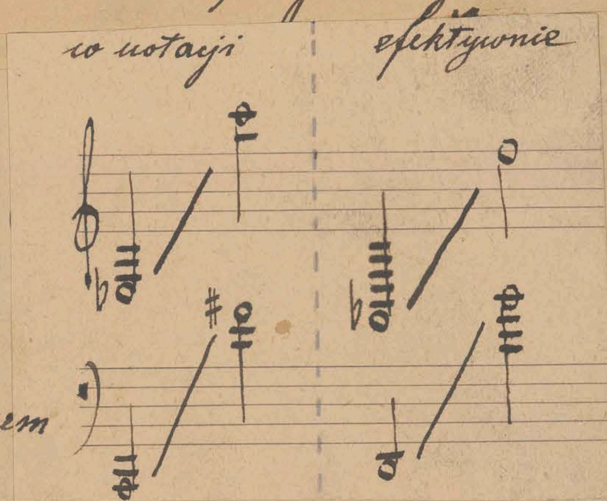
trzech wentyli schodzimy do (naturalnie niewykonalnego) dźwięku Subkontra-Fis. A zatem wykonalne dźwięki c-rogu poczynały się zaczynać od Kontra-Fis. Tymczasem aby wydobyć choć dwa lub trzy tony poniżej drugiego harmonicznego (pierwszego w naturalnym stanie wykonalnego) tonu, a więc przynajmniej te, przy których nie zachodzi kombinacja wentyli, potrzeba specjalnego szerszego ustnika. Na rogu zaś takim ustnikiem zaopatrzonym nie osiągnie się znowu tych wysokich tonów, jakie róg o wązkim a długim ustniku wydać potrafi. Przypominam tu wspomniany już podział rogów na wysokie i głębokie. Co do górnej granicy wysokiego rogu, to łatwo spamiętać prawidło, że możemy liczyć jeszcze na 16-ty ton harmoniczny, to jest czwartą oktawę dźwięku zasadniczego, przy c-rogu c_2, a-rogu a_2 itd. Gdybyśmy zaś ustalili że najniższym tonem głębokiego rogu będzie przy stroju w c - Kontra A, przy stroju w e - Cis, przeto skala głębokich i wysokich rogów razem wynosiłaby w notacji przy wszystkich strojach:



z tem zastrzeżeniem, że na jednym instrumencie żaden choćby najwspanialszą budową warg wyposażony waltornista tak —

ogromnej skali nie wydobędzie.

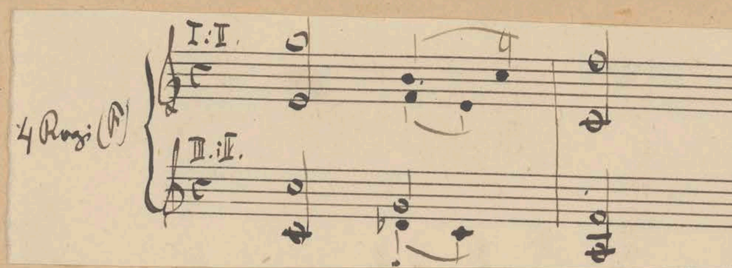
W praktyce musimy się ponadto liczyć z tem, że w orkiestrze spotkamy z reguły f-rogi. Starszej daty instrumentaliści używa=ją też b-rogu (jako I. i III.), ale zwyczaj ten zanika, bo b-róg o swym jasnym, nieco ostrym dźwiękiem odbija zawsze od miękkiego i wytwornego f-rogu. Uwzględniając zatem, że nasze kompozycje będą wykonywały f-rogi, będzie ich skala wobec poprzednich wywodów (i przy bardzo ostrożnem oznaczeniu) wynosić:



a.) wysokich rogów (I. i III.) z wąskim ustnikiem

b.) głębokich rogów (II. i IV.) z szerokim ustnikiem

Widzimy dalej, że transpozycja odbywa się w kluczu wiolinowym w dół, w kluczu basowym – w górę. Klucza basowego nie używa się zresztą w obrębie całej skali nawet głębokich rogów ~~tylko~~, lecz co najwyżej do c w górę. O ile papier partyturowy nie pozwala nam na użycie osobnego systemu linijek dla każdego rogu, w takim razie najlepiej notować na dwóch systemach, w ten sposób:



Obojętnem jest, czy się II. czy IV. róg traktuje jako najniższy
Nawiasowo raz tu wtrącam, że w najnowszych czasach spotyka się
wysokie f-rogi, których jeden wentyl działa skracająco na rurę
dźwiękową (tak jak Sax'owskie wentyle). Rzecz jasna, że
intonacja wszystkich tonów jest na takim instrumencie jeszcze
utrudniona, a co więcej, że wysoki 16. ton harmoniczny przesu-
wa się tem samem w górę.

Przed wynalezieniem wentyli wydobywano niektóre tony
poza harmonicznemi przez zatykanie lejka dłonią prawej ręki. W miarę
zatkania go do połowy, 3/4 itd. wydobywało się dźwięki o półton,
cały ton itd. obniżone, ale o zgoła odmiennym charakterze. W miarę
bowiem zwężania otworu lejka brzmienie tych tonów stawało
się coraz to bardziej głuche i bezdźwięczne. Dziś posiadamy dzięki
wentylom całą gamę chromatyczną w otwartych (też tak zw.
naturalnych – niewłaściwie, bo przez dźwięki naturalne możnaby rozumieć
tony harmoniczne) tonach i nie potrzebujemy się uciekać do
tych „krytych" tonów. Jednakowoż zarazem osiągnęliśmy
możność wydobycia też i całej gamy chromatycznej w

tonach krytych. Gdy zaś czasem właśnie brzmienie tych bezdźwięcznych, można powiedzieć martwych tonów rogu może być wskazanem i pożądanem, przeto kompozytor powinien wyraźnie oznaczyć, kiedy pragnie tonu czystego (otwartego), kiedy zaś krytego. Regułą będzie oczywiście użycie otwartych tonów, a zatem wystarczy tam, gdzie ma zabrzmieć ton kryty zaznaczyć ten wymóg, albo dopisując np. po francusku bouché, po niemiecku gestopft, albo też – jak to czynił Wagner – zamieścić jakiś znak, np. + nad nutą, zaznaczywszy wprzód, że znak ten wyrażać ma wymóg tonu krytego. Chodzić tu będzie zawsze o dźwięk uzyskany wsunięciem lejka do połowy, tj. obniżony o pół tonu, i to przeważnie sfz., innych tonów krytych dzisiaj się nie używa. Natomiast przy wykonywaniu dzieł mistrzów, którzy tworząc swe kompozycje liczyli się tylko z naturalnemi rogami (waltorniami), należy obecnie dodatkowo oznaczyć w głosie tony kryte. Albowiem przepisując ton, nie znajdujący się w szeregu tonów harmonicznych f, nie potrzebowali ci twórcy wyraźnie dodawać, że ton ma być krytym, gdyż nie był on inaczej wcale do uzyskania. Dzisiaj zaś można go zadąć też jako ton otwarty a w ten sposób minęłoby się z intencją kompozytora. A zatem jest obowiązkiem dyrygentów głosy przejrzeć i odpowiednio pouzupełniać. ~~Np. w scenie w kościele z Fausta Gounoda:~~

Podczas gdy te kryte tony mają dziś jednostronnie charakter
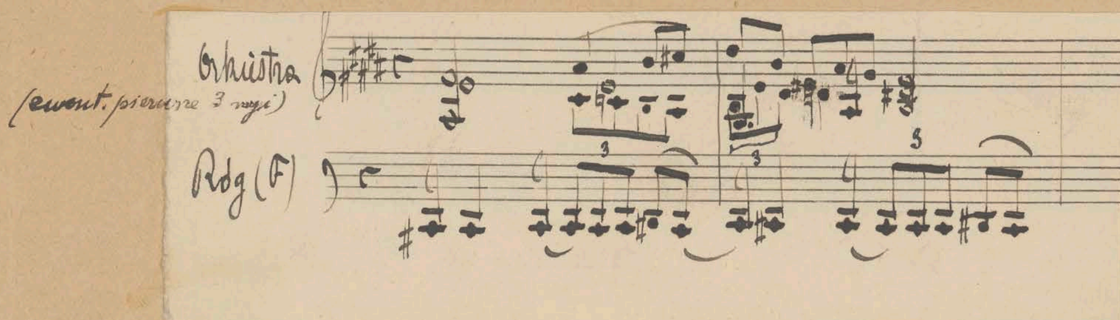
grozy, niebezpieczeństwa, okrucieństwa, to wreszcie róg w dzisiejszej swej technice jest tak uniwersalnym instrumentem, że nie potrafiłbym go lepiej scharakteryzować jak słowami Straussa: „Największy postęp w technice orkiestralnej od czasów Berlioza osiągnięto dzięki udoskonaleniu tego to w melodji, to w wypełniającej średnicy, to jako bas fungującego, zawsze wiernego rogu." Stosownie dzięki barwie tonu doskonale łączącej się z innemi grupami orkiestry, jest róg instrumentem predestynowanym do jaknajszerszego użytku. A więc jako instrument melodyjny może śpiewać wespół ze skrzypcami, altówkami i wszystkiemi drewnianemi instrumentami. Nadzwyczaj pięknie brzmi róg z wiolonczelą, z którą łączy go jeszcze jednakowa wysokość dźwięku, tak iż gdy ta para śpiewa unisono w oktawie $c_1 - c_2$, to zaiste najżarliwsze prośby, modły i zaklęcia zdolna jest wyrazić. Jest to już kombinacja dźwiękowa tak syta i mocna, że mimo swego piękna jedynie rzadko użyta może wywołać pełne wrażenie. Powtarzam się może, ale ta prawda musi wejść w krew kompozytora: Im większy jakiś efekt orkiestralny, tem gruntowniej należy go przemyśleć, tem przezorniej zastosować, aby nie spowszedniał, i aby kompozytor w ten sposób sam się ~~lekkomyślnie~~ dobrowolnie jego mocy wyrazu nie pozbawiał.

Zdolności ~~zat~~ melodyjnej rogu da się też cudownie wyzyskać w drugim i w trzecim głosie; takie użycie rogu jest poniekąd stereotypowem. Z tem łączy się szerokie - za szerokie - ~~zastos~~ przeznaczanie rogu do roli harmoniczno-wypełniającej. Wła-
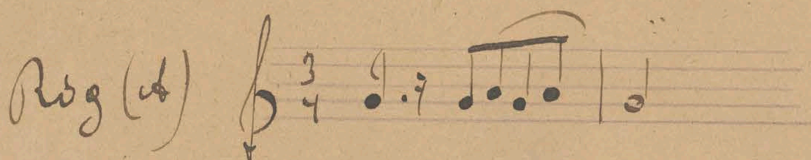
śnie dla tej zdolności rogu do zlewania się z resztą barw orkiestry stałe użycie rogów jako takiego szkieletu, ponad którym wyśpiewują instrumenty sopranowe, a poniżej którego dudnią basy, nadaje partyturom (Pucciniego!) wyraz nudy i szablonu. Całkiem inaczej traktował tę rzecz Wagner. Przedewszystkiem w jego polifonicznej fakturze o takiej przygniatającej monotonii _eo ipso_ nie może być mowy. Ale pominąwszy tę wielogłosowość, tak cudownie ~~przystosowującą sobie~~ przystosowującą sobie barwy orkiestralne, proszę śledzić, jak w partyturach tego mistrza odzywa się to jeden róg, to dwa, to w niższych, to w wyższych pozycjach, to w oktawach, to w tercjach, zawsze charakterystycznie, zawsze z potrzeby. Naturalnie, że i u Wagnera znajdziemy głosy czysto „wypełniające”, ale te właśnie bynajmniej nie są stale przydzielane rogom, lecz mimo swej bezwzględności muzycznej, troskliwie pod względem barwy wycieniowane.

Jako instrument basowy jest róg czemś pośrednim, nie ~~Do~~ dosięgając w najniższych tonach śpiewności basklarnetu ani też znowu nie posiadając stanowczości i ostrości fagotu. O ile nie przeznaczamy mu zadania zastąpienia wiolonczeli, chwilowo inaczej użytej, w jej roli basu śpiewnego lub też w zadaniu łagodzenia potężnych kontrabasów, a więc o ile chcemy ~~[illegible]~~ na samym basie rogu oprzeć harmonię, to nie śmie ona być zbyt głośna, ani ciężka. Fagoty są donioślejsze basy od rogów. Ale jakiś delikatniejszy motyw oprzeć na organowym basie rogu, to może brzmieć doskonale, zwłaszcza, gdy róg przywodzi przytem jeszcze
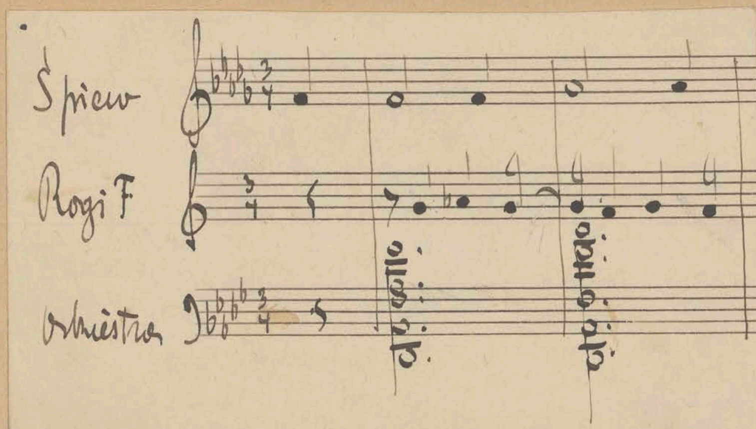
jakąś rytmiczno-tematyczną figurę, np.



W takich figurach bywa róg też często użyty nietylko w basie, ale i w środkowych głosach; tam też miewa nieraz przydzielone jakieś krótkie ostinato, np. w III. akcie Sprzedanej Narzeczonej Smetany w sekstecie:



Za wskazówką Straussa mogę powiedzieć: Chcąc poznać całą wszechstronność rogu trzeba by chyba przejść wszystkie partytury Wagnera takt za taktem – albo, dodam, i partytury wszystkich późniejszych wielkich orkiestratorów. Zwłaszcza cudownie operuje rogami Goldmark (wstęp do II. aktu Królowej Saby, lub jej arja Des-dur w IV. akcie, z tym przepysznym kontrapunktem rogów, przewijającym się począwszy od:
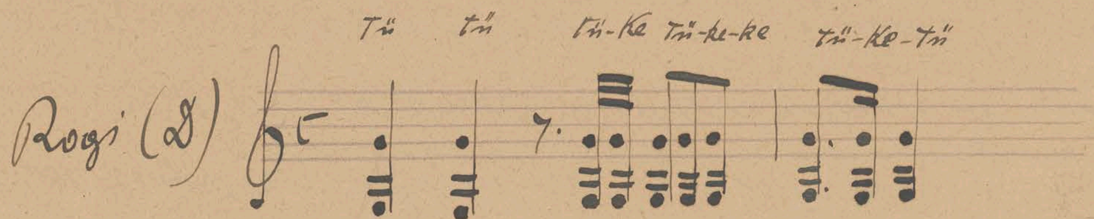


przez całą jej kuszącą, szaloną prośbę, w sytych, drażniących

głosach średnich,
(Samo zakończenie IV. aktu i t.d.) Z natury swej jest róg niewątpliwie
spokojnym, nawet trochę melancholijnym instrumentem. Wdzięcznie
~~zgodnie z tego swego~~ w tym jego charakterze (a jak pięknie!) wprowadza go
Brahms w kodzie I. części swej d-dur symfonji. ~~Ale~~ najwszech-
stronniejszy z pomiędzy instrumentów blaszanych dopuszcza róg
też i ~~całkiem odmiennego~~ (ożywionego użycia, przyczem metaliczne jego f, lub
~~dur~~ wcale pokaźna biegłość mogą ~~tak~~ (całkiem) odmiennie naświetlić
~~całą~~ jego „szeroką" naturę. Przypominam ogólnie znany
temat Zygfryda lub temat fugi (bijatyki) w końcu II. aktu
Śpiewaków Norymberskich. W obrębie ~~[illegible]~~ d_1-c_2 (f-rogu!) udają się tryle
z dużą sekundą doskonale, ~~i w tych przyczem [illegible] biegi~~ pasaże
~~na rogu niezwykle efektowne~~. Co za efekty osiąga Strauss
w Kawalerze z różą ~~z tych [illegible] rogów z tej~~ z górnej skali rogów,
wijących się tam w zawrotnych rytmach (i pasażach), przednutkami i
wplecionemi ozdobnikami! Czasem wyposażuje się tam się pełnie
ludzkie okrzyki, jakby w ogólnym gwarze, ktoś chciał innych
przekrzyczeć ~~lub~~ i w ten sposób skłonić, by na chwilę przycichli. U
Straussa jest to ~~wołanie~~ wołaniem głosu na puszczy, ale nie nawyk świetnych
środków instrumentacyjnych, zaznaczam przytem, że ~~przyczem naturalnie wszelkie próby~~
~~wyjścia poza to maximum, jakie ten wirtuoz orkiestry opanował~~,
~~i policja~~ Straussowskie pomysły dźwiękowe, wyrosłe na gruncie
suwerennego opanowania środków orkiestralnych stanowią ~~stałe~~
niewątpliwie w wielu wypadkach maximum tego, co z instrumentów można
osiągnąć i wszelkie próby „policji" w tym względzie Straussa byłyby
z góry skazane na niepowodzenie.

Jeszcze nadmieniam, że krótkie „uderzenia", t.j. wygrane forzato

na jednym tonie
rogów, tryolą własną za przykładem Wagnera, Walkyrja I. akt



często używane w celach ilustracyjnych. Stosowana przy tak szybkich repetycjach technika zadęcia, polegająca na mówieniu w instrument zgłosek tü i ke naprzemian, spowodowała niektórych teoretyków do uznania wogóle przy instrumentach blaszanych możności podwójnego zadęcia. Atoli jest to tylko wyjątkowo przy szybkich rytmicznie uderzeniach (a więc nigdy w **legato**) możliwy sposób, przyczem jeszcze trzeba zaznaczyć, że tony wydane gutturalną zgłoską ke są dużo słabsze ~~i bezbarwne~~ i ciemniejsze, z czego już wynika, że ~~wszystkiem~~ prócz takich fanfar, zresztą podwójnem zadęciu, — właściwie jeżeli się przyjmie na myśli analogję z ruchem smyczka — oczywiście mowy być nie może.

Jeżeli jakiś motyw o stanowczym, rycerskim zakroju mają wykonać wszystkie cztery rogi, warto się zastanowić, czy notować je unisono, czy też po dwa — w oktawach. Rozstrzygnięcie tej wątpliwości będzie zależało od położenia tematu. Gdyby jego wysokość 1.) przekraczała skalę głębokich rogów, lub 2.) niezależnie od tego szkopułu wkraczała w zbyt jasne rejestra wysokich rogów, to oczywiście trzeba rogi prowadzić w oktawach, zresztą jednak jest unison zawsze lepszym w orkiestrze,

pełniejszym, równiejszym, dźwięczniejszym od oktawy, jednakowy on przecież jednakże - ze względu na rejestry - barwy.

Tłumiki używane przy rogach są to (przeważnie drewniane) pokrywki w kształcie gruszek, które się umieszcza w lejku rogu. Ton instrumentu staje się przez to zduszony, cienki, jakkolwiek byłby tylko w poszczególnych kilku dźwiękach używany, nigdy zaś na dłuższą metę, i to w celach wyrażenia czegoś wyjątkowo niesamowitego, ~~okropne~~ okropnego lub komicznego. Nigdy nie można używać tłumików do osłabienia dźwięku rogów -, które zresztą potrafią w niezbyt wysokich pozycjach ~~dostateczna ucisz~~ ściszać się w najdelikatniejszem pp -, gdyż ton stłumionego instrumentu stanowi niejako wyższą potęgę tonów krytych i ma zawsze w sobie nieco karykaturalny posmak. Jako taki dodaje komizmowi rubaszności, sceny zaś tragiczne ilustruje jakby dosadnym pędzlem realistów włoskich i hiszpańskich na przełomie XVII w., wytwarzając niejako tamy koniecznego dystansu między odczuwającym podmiotem a naturalistycznym pierwiastkiem a w objekcie estetycznym. ~~objektu estetycznego~~

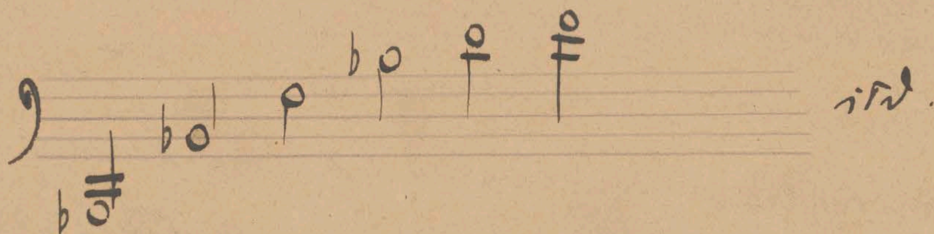
2. Puzon

Trombone, Trombone, Posaune, Trombone.

Dawniejsi kompozytorowie wymagali nieraz tercetu złożonego z puzonu altowego (w Es, skala A - es_2), tenorowego (w B, skala E - h_1) i basowego (w Es, skala kontra A - es_1). Te trzy instrumenty

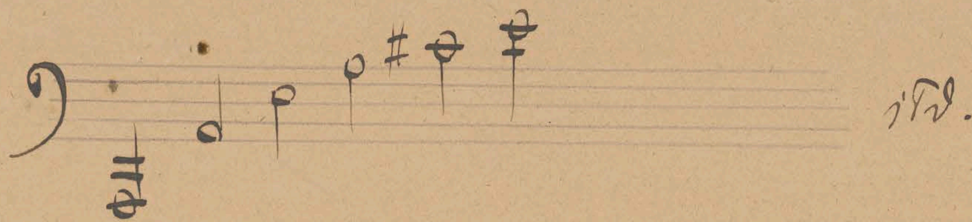
różniły się między sobą znacznie dźwiękiem. Zwłaszcza puzon tenorowy odznaczał się pięknością brzmienia. Zauważam tu teraz, że puzony posiadają tak zw. tony pedałowe, które na puzonie altowym o lichem brzmieniu, na puzonie basowym (dla trudności zadęcia) prawie nieosiągalne, są na puzonie tenorowym potężne i wspaniałe. Gdy wytłómaczenie akustycznej zasady tych dźwięków, naraz o kwestię pozycji ~~zasadniczego~~ najniższego tonu instrumentu ~~[illegible]~~ pojawiających się tonów, zapozna nas zarazem bliżej z konstrukcyą puzonu, a równocześnie uzasadni jeszcze lepiej przymiot tenorowego puzonu, przeto proszę podążyć uwagą na chwilę za mną w dziedzinę akustyki.

~~Tonem~~ Dźwiękiem zasadniczym puzonu altowego jest Es, basowego Kontra E, tenorowego Kontra-B. Na tym ostatnim w normalnej jego pozycji powinny zatem zabrzmieć tony harmoniczne:



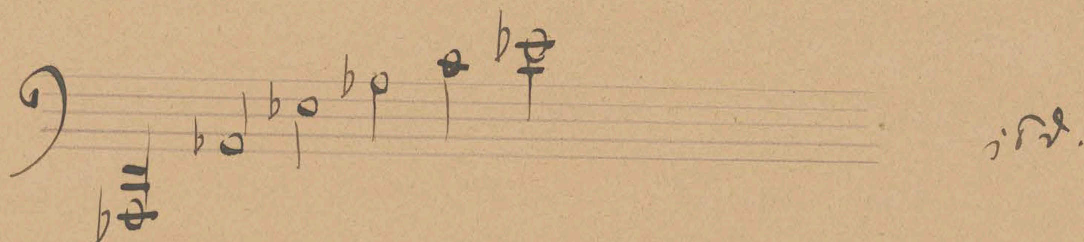
itd.

Zachodzi pytanie, czy puzon jest pełnym, czyteż pół-instrumentem, t.j. czy możemy liczyć na dźwięk zasadniczy? Wiemy już, że zależy to od menzury (średnicy) instrumentu, a ta powiedzmy ściślej: od stosunku szerokości do długości ~~jego~~ falującego słupa powietrza. Otóż B na puzonie w normalnej jego tak zw. I. pozycji jest dźwięk zasadniczy łatwy i dobry.
Przy pierwszym stopniu wciągnięcia, t.j. przedłużeniu instrumentu do tak zw. II. pozycji otrzymujemy tony harmoniczne:



itd.

Przy dalszem rozciągnięciu puzonu, w III. pozycji



itd.

Analogicznie ~~są tony harmoniczne przy dalszych~~ znajdują się przy dalszych jeszcze możliwych czterech przedłużeniach instrumentu tony harmoniczne, a to:

w

IV. poz.

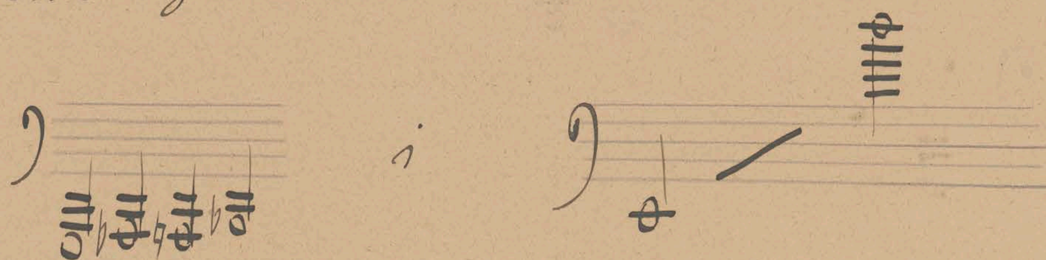
V. poz.

VI. poz.

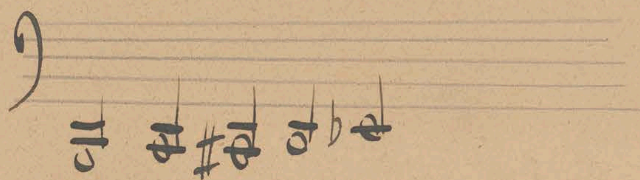
VII. poz.

Cóż, kiedy przedłużając rurę dźwiękową puzonu zmienialiśmy systematycznie stosunek szerokości do długości na niekorzyść pierwszej, tem samem dźwięki zasadnicze stawały się coraz to trudniejszemi, a nawet od V. poz. począwszy wprost nieosiągalnemi. Mamy zatem taką objętość puzonu:

Tenorowego:



Brakowi tonów między Kontra-B a E zapobiegnięto szczęśliwie umieszczając pod drugim palcem lewej ręki jeden wentyl, obniżający dźwięk o kwartę, za pociśnięciem którego dadzą się z instrumentu osiągnąć i tony



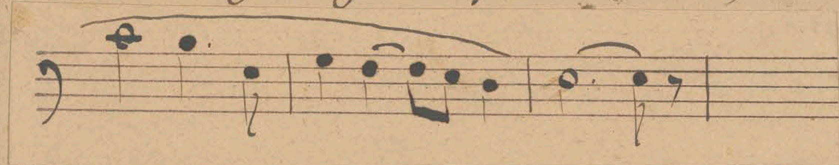
Tak, iż ogólna objętość puzonu tenorowego wynosi trzy i pół oktawy! Rzecz jasna, że puzon ten, najpiękniejszy w brzmieniu a o tak kolosalnej skali wyrugował z orkiestry swych kuzynów: altowego i basowego, wobec czego spotyka się w dzisiejszych orkiestrach wyłącznie obsadę trzech puzonów tenorowych, zwanych też dla swej właśnie tak pokaźnej skali puzonami tenorowo-basowymi. Zaznaczam tu, że trzeci puzon bywa zwykle nieco grubszy. Proszę się tem nie dać zmylić; jest on szerzej menzurowanym, gdyż taka budowa ułatwia – jak wiemy – intonację

głębokich tonów, które z istoty rzeczy trzeciemu puzonowi najczęściej w udziale przypadają. Nie znaczy to atoli, aby był on jakimś puzonem „basowym", o innej skali jak pierwszy i drugi. Natomiast ~~kontra~~ tony pedałowe są niezawodne tylko na takim szerzej menzurowanym instrumencie (i to całkiem pewne tylko kontra B i kontra A), a nadto zwykle tylko ten trzeci puzon uzbrojony jest w ów opisany wentyl „kwartowy", umożliwiający zdjęcie tonów między kontra B a E. Zatem w praktyce nie należy pierwszego i drugiego puzonu ściągać poniżej E, wypadek ~~rzeczą~~, by potrzeba ~~było~~ wielce nieprawdopodobny, ~~aby chcieć~~ tak ścieśnić w głębiach basu wszystkie puzony. Owszem, Wagner naprzykład notował pierwsze dwa puzony nawet w kluczu tenorowym, spożytkowując głównie ich wyższe pozycje.

W naszych orkiestrach niekiedy jeszcze czasem to rozróżnienie pierwszych dwóch od trzeciego puzonu ~~będzie uskarżenem~~ jest aktualnem, gdyż jak się już na to skarżytem, ~~zdarza się jeszcze więc~~ trafiają się tam puzony z wentylami; ~~A niech to wszystko nie ma~~

przyczem pierwsze dwa są tak zw. „tenorowe", a trzeci „basowy". Do tych puzonów wszystko to, co dotąd mówiliśmy nie ma zastosowania. Są to jakby inne instrumenty, nietylko technicznie, ale – co gorsza – muzycznie. Taki stan jest nietylko fatalny dla wykonania kompozycji, w których autor ~~[illegible]~~ liczył na trzy wciągane puzony z ich ogromną a wyrównaną skalą, ale jest ubolewania godny ze względu na ordynarny dźwięk wentylowych puzonów. Z powodu, że nie można odemnie wymagać, bym się liczył z takiem zacofaństwem artystycznem, które w miarę możności pragnąłbym choćby zwalczać, przeto proszę moje dalsze uwagi rozumieć tylko w odniesieniu do puzonów ~~tenorowych~~ wciąganych tenorowo-basowych. Mam bowiem nadzieję, że przecież najbliższa przyszłość przyniesie zmianę na lepsze i że także w odniesieniu do naszych orkiestr tylko te właśnie moje uwagi będą aktualne.

Puzony zajmują w orkiestrze całkiem odrębne stanowisko. Ich pełnego, dostojnego, wzniosłego dźwięku nie można powierzchownie zlewać z resztą orkiestry. Użycie analogiczne jak ustnych [?] rogów, a więc np. jako harmonii wypełniającej byłoby lekceważącem prostactwem. Jednakże i prowadzenie melodyi nie leży w charakterze puzonów. Wyjątki tego rodzaju jak np. intonowany przez solo puzon (według nomenklatury Wagner: puzon basowy) motyw:



w początku monologu Sachs'a w III. akcie Śpiewaków Norym-

berskich, nie mogą obalić tej na ogół trafnej reguły. Proszę przytem zważyć, że Wagner uświadamiał sobie niezwykłość pomysłu i wyraźnie zamieścił w partyturze uwagę: „Jeżeli ustęp ten nie mógłby być wykonany przez znakomitego puzonistę bardzo delikatnie i legato, to lepiej go przekazać waltornicie." Istotnie puzony potrafią w.p. przedziwnie długie, ściśle wiązane legata wydobyć, ale zawsze potężny, wszechwładny głos ich sprzeciwia się pojęciu śpiewu. Proszę sobie przytem uprzytomnić, że zmiany tonu wykonuje instrumentalista przez wciąganie i ~~[illegible]~~ skracanie złożonej, długiej rury instrumentu. Już sama technika nie sprzyja szybkim zmianom tonów, ich powiązaniu dźwiękowi zresztą tak niedostosowanym. Genjalni orkiestratorowie potrafili i z ominięciem tej zasady wykorzystać świetnie pełny i przebijający się dźwięk puzonów. Przytaczam tu dwa przykłady takiego — mojemby zdaniem — nieprawidłowego użycia puzonów, pierwszy z III. aktu Śpiewaków Norymberskich, zaś drugi dla pokazu ~~pol~~ polifonicznej faktury w instrumentach blaszanych:

166 167

2 Flety ff

2 Oboje ff

2 Klarnety (B) ff

2 Fagoty marc. ff

4 Rogi (F) 1.2. marc. ff 3.4. ff

3 Trąbki (B) 1. ff marc. 2.3. ff molto tenuto

3 Puzony 1.2. ff 3. ff marc.

Tuba basowa ff

Kotły 3 3 tr

I. Skrzypce ff

II. Skrzypce ff

Altówki ff

Wiolonczele ff marc.

Kontrabasy ff

Drugi, który ilustruje homeryczny śmiech wezwanych przez Hagena na wesele Guntera z Brunhildą lenników, wyzyskując niezwykłą łatwość intonacyi puzonów w szybkich biegach staccato:

4 Rogi (F)

3 Puzony

Ale wbrew tym przykładom genjalnej intuicji twórczej trzeba powiedzieć że charakter puzonów jest z istoty swej chóralny. W miejscach o podniosłym, to pewnego kulminacyjnego punktu doprowadzonym nastroju czy to radosnym, czy to w (moll) tragicznym —

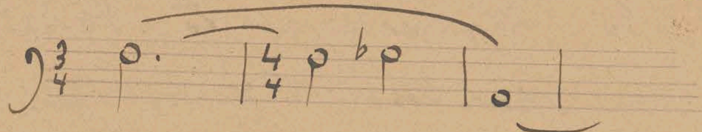
Wprowadzenie chóru ~~[illegible]~~ Trzech (puzonów wywiera wprost majestatyczne wrażenie. Równie potężnie działają puzony na wyobraźnię słuchacza przynosząc jakiś ważny temat unisono, lub w akordach. Wystrzegać się należy przytem wzmacniania ich jeszcze fagotami, kotłami, lub wogóle innemi instrumentami. Dźwięk wybijający się trzech puzonów nie potrzebuje wzmocnienia, a jego uroczysty charakter przez takie połączenie jeno się zaciera. Nic zaś równie niestosownego jak użycie jednego puzonu, czy to w basie, czy to w średnicy bez przydzielenia mu istotnie ważnego tematu. O takiem użyciu puzonów w basie mówi już Berlioz że nic znanie bardziej niekarmonicznego i wywialnego, a jego słowa można zastosować wogóle do bezmyślnego pakowania ~~[illegible]~~ puzonów wśród innych instrumentów. Z powodu, że dźwięk puzonów, mimo całej szlachetności zawsze się

wyraźnie przebije nawet z pełnej orkiestry, prze-
to jeden puzon wyróżnia się właśnie silniej
z całości niż harmonja ich 3ch, a zatem: o ile
nie ma (czegoś) coś tematycznie (harmonijnie) ważnego i godnego pod-
kreślenia do wyrażenia, to działa li-tylko roz-
rywająco na spoistość brzmienia. Mimo ogrom-
nego szacunku jaki mam dla Czajkowskiego
~~to~~ pochód djatoniczno-chromatyczny puzonu w
pierwszej części jego Symfonji patetycznej (2gi
temat ustęp D-dur) niebardzo mi się podo-
ba.* Również i wielki Bizet w uwerturze
do opery Carmen obchodzi się dość ~~bezwzględ~~nie
z puzonami każąc im wybijać akordy do
mało wykwintnej piosnki Toreadora. Natomiast
znajduje się ustęp w Trystanie gdzie 2gi i 3ci
puzon wykonują bas. Ale jest to ustęp w któ-
rym właśnie wszystko co powszednie, zwykłe, szablo-
nowe byłoby nie na miejscu. W ciekłych wprost
sytuacjach i figurach ilustruje Wagner ~~natężenie~~

---

* A już najmniej w III. części tej symfonji wypukiwanie
mocno charakterystycznego, ale w każdym razie niezbyt pomysło-
wego kwartowego motywu w szesnastkach puzonu
unisono z pizzikatem altówek (!) W genjalnym
kompozytorze tkwił jednak niestety Moskal, który
~~czasem~~ z poza parapetu słowiańskiego sentymentu,
francuskiej gładkości i niemieckiej techniki
lubił (czasem) „naplewat."
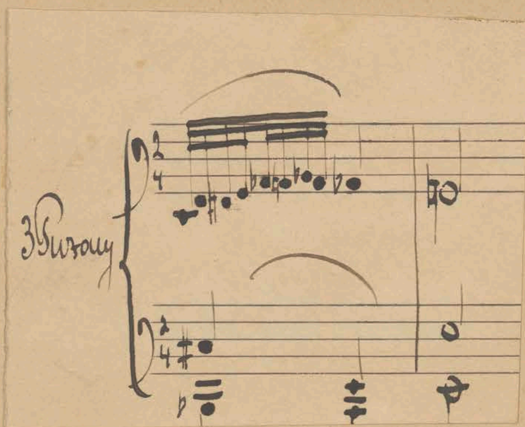
~~nerwów~~ naprężenie nerwów Tristana w chwili, gdy po strasznych cierpieniach tęsknoty ma wreszcie ujrzeć Izoldę. Puzony, które w ciągu tego najradośniejszego uniesienia odezwały się z tragicznym motywem: ~~śmierci~~



pozostają na A w basie, a kontrabasy polakują im złowrogo pizzicato. Słowa tu zamierają wobec takiej wymowności w instrumentacji.

Dając stale, a rozciągając przytem, lub skracając instrument uzyskuje się na puzonie dźwięk analogiczny do tego, jaki wydaje przeciągana smyczkiem struna, ~~smyczkowa~~ po której przesuwamy palcem. Jest to jęk jęku, tylko przy rozmiarach skali i dźwięku puzonów podniesiony do potęgi ryku samego żubra

Rzecz wcale nie piękna, ale mogąca wywołać wysoce burleskowe wrażenie; także gdyby czytelnik zamierzał napisać operę p.t. „Drakon”, mógłby – nie chcąc przytem popaść w naśladownictwo Wagnera – zilustrować ryki mieszkańca smoczej jamy przepisując np.



Chciałbym tutaj wtrącić parę słów o użyciu fagotów razem z puzonami, gdyż ta sprawa może ze względu na omal jednakową obfitość, a tak odmienne walory kolorystyczne tych instrumentów nasunąć wątpliwości. ~~Szczególnie~~ W szczególności (może powstać pytanie, które głosy w harmonji przydzielać fagotom, a które puzonom? Otóż jeżeli oczywiście kompozytor nie ma powodu;

i zamiaru stałości przez odmienną instrumentacyj wydatnić partję jednych, lub drugich-to zresztą w pełnej orkiestrze najlepiej jest puzonom przydzielić istotne harmoniczne głosy; to w harmonji rozległej; ~~rogom~~ rogi zaś ~~przydzielić głosy~~ użyć (w harmonji skupionej tak, żeby przytem wypełniały lukę powstałą w harmonji puzonów. Pierwszy róg oczywiście może iść przytem z melodją. Jeżeli chodzi zaś o wydatnienie tego udziału rogów w melodji, to trzeba ich ~~rogów III. i IV.~~ głos podwoić zaś ~~3-ci; 4-ty róg - jeże~~ róg III. i IV. - o ile ~~li~~ nie prowadzą tematycznych [illegible]; ich głosów - pozostawić razem z puzonami.
Czasem znów może być wskazanem użyć wszystkich rogów wypełniająco, a ~~trzy~~ dwum puzonom przydzielić jakiś temat, lub chodby dźwięk, na którym potrzeba nacisku. Na odwrót nie jest wykluczonem użycie puzonów jako

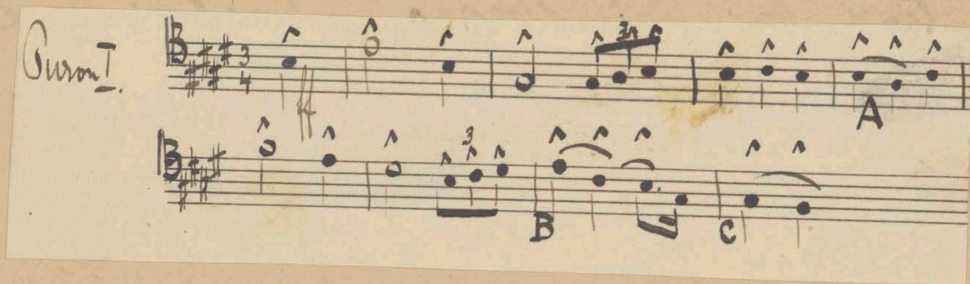
harmonji, na tle której ~~trzy~~ cztery rogi unisono przynoszą jakiś temat; wogóle chcąc, by z harmonji puzonów temat w rogach silnie wystąpił, trzeba powierzyć go conajmniej dwum rogom. Podział pracy tych grup instrumentów w czysto polifonicznym stylu ilustruje już podany przykład ze Śpiewaków Norymberskich. Nadmieniam tylko, że róg i w najwyższych pozycjach może łagodnie brzmieć i miękko wiązać tony, puzonów nie można za wysoko prowadzić, o ile nie mają jeszcze znacznie silniej wystąpić niż to wogóle z ich charakteru ~~leży~~ zawsze wynikać będzie. Zresztą ~~dla~~ co do potrzeby zmieszania tych barw podałbym taką wskazówkę: puzony są ciężką blachą; w porównaniu z niemi pod względem barwy można rogi traktować jakby grupy wiolonczel, przyczem jeden róg przeciętnie należałoby

uważać za równorzędny w sile brzmienia dwóm wiolonczelom. Za pomocą tego klucza zdoła może niewprawny kompozytor osądzić, które głosy na ogół przydzielić rogom, a w których głosach tematycznych będzie je należało ze względu na równoczesne brzmienie puzonów podwoić.

Dzisiaj tworzy się często z 3ch puzonów i tuby kwartet. Nie można tej instrumentacji niczego zarzucić. Miękki ton tuby jest doskonałym basem dla 3ch puzonów, a odrębna barwa jej dźwięku w głębokim basie się zatraca. Już fagoty są nienajgorszym basem puzonów, ale oczywiście tuba jest do nich stokroć więcej zbliżona dźwiękiem. Ile za tem potrzeba nam czterogłosowej harmonji puzonów, to możemy śmiało uważać tubę jako „4ty, basowy" puzon. Wtedy bas ten może być ogólnym basem harmonicznym, a tercet pu-

zarówno niezastąpiony użyciem najgłębszego z nich jako podpory ogólnego basu, zabrzmi w całem swem pięknie.

Na zakończenie tego ustępu zacytuję kilka słów z książki Ch. M. Widor'a p. t. Technika dzisiejszej orkiestry, nadzwyczaj pouczających. Przytoczywszy przykład Chóru Pielgrzymów z Tannhäusera



pisze Widor: Wagner nie zadaje sobie trudu wskazać, gdzie możnaby odjąć instrument od ust, gdyż wie, że interpretatorzy jego treści będą brali nowy oddech w płuca. Natomiast troskliwie wskazuje miejsce, które chce mieć wykonane legato i w obawie, by ostatniej nuty przed tu-

kiem nie wtrącano, opatruje każdą akcentem
tenuto (1) „Wydajcie mi należycie resztę - mó-
wił ~~Gounod~~ Gounod - dając Wam franka do zmiany
chcę przecież otrzymać 20 sou, a gdy piszę
ćwierć nuty, to wy zaraz gracie ósemki."
W temacie chóru pielgrzymów kreski przy B
nie wskazują frazowania, lecz wymagają tylko
pełnego wytrzymania poszczególnych tonów.
„Proszę mi nie skracać wartości nut - mówi tu
Wagner - chcę ją mieć ~~w~~ pełną!" Odwrotnie
kreski przy A i C wskazują że po drugiej nucie
ma nastąpić odjęcie instrumentu, ale (jak to
akcent tenuto wskazuje) z możliwie jak
najmniejszym skróceniem tej drugiej ~~dz~~ nuty pod łu-
kiem. To akcentowanie tonów równocze-
śnie z ich osobnym zadęciem (specjalność
puzonów) jest pokrewne wielkiemu stacca-
tu (grand détaché skrzypiec). By uzyskać

całą pełnię brzmienia. Żąda kompozytor dla każdego tonu osobnego pociągnięcia smyczkiem; nie przez kaprys lecz, by wykluczyć nieporozumienie, dodaje przypis sostenuto, który ma wyrazić: żadnej przerwy w ciągłości tonów, możliwie doskonałe legato."

Tu genialnie ścisła, najwyższego podziwu godna instrumentacja spotyka się z pełnem zrozumieniem i przekonywującą jasnem ujęciem przez głębokiego teoretyka. Ten cytat niech zastanowi czytelnika, co to znaczy umieć instrumentować. W każdym razie trzeba przytem popracować choć trochę... głową.
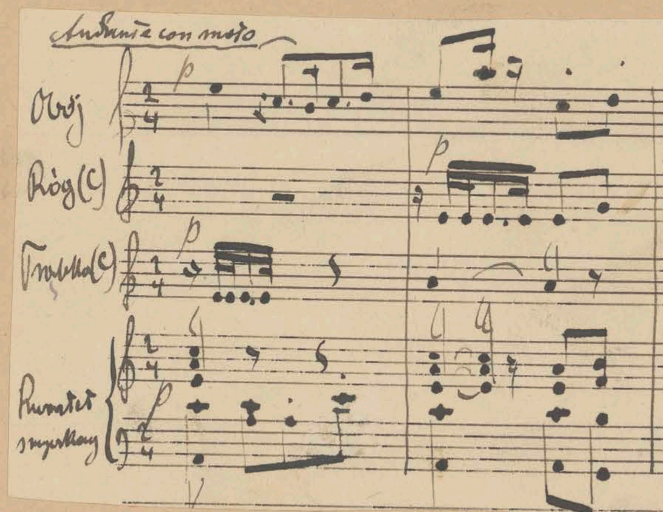
3. Trąbka

Tromba ~~Trąba~~ (Clarino), Trompette, Trompete, Trumpet.

Trąbki są ponieważ dalszym

ciągiem puzonów w sopranie. Ten charakter trąbek wynika jasno z faktu, że istniały; wyciągane trąbki zwane puzonami dyskantowemi. Obecnie spotykamy wyłącznie trąbki z wentylami; zastosowanie mechaniki wyciąganej nie miało tu celu, albowiem z wysokością skali charakterystyczne cechy puzonów: powaga, dostojeństwo i tak się gubiły, a okazało się, że właśnie w pozycjach trąbki pewna ostrość dźwięku w następstwie mechaniki wentylowej jest nawet stosowna i charakterystyczna. Z niewątpliwie większego pokrewieństwa trąbek z potężnym dźwiękiem puzonów niż z łagodnym tonem rogów bynajmniej nie wynika, iżby nie można trąbek użyć jako wyższych odpowiedników rogu lecz trzeba uchwycić pozycję, w których

jaskrawość trąbek nie jest jeszcze wybitną. Piękne przykłady takiego użycia trąbek, jak wogóle pierwsze przykłady śmiałego zróżnicowania barw i rozdzielania jednej frazy melodyjnej w miarę jej rozwoju na różne instrumenty spotykamy w ostatnich ~~2ch~~ dwóch symfonjach Schuberta, tych na instrumentacje Wagnera, formy Brucknera i tendencje enharmoniczne nowoczesnych — — że się tak wyrażę — palcem wskazującym dziełach.



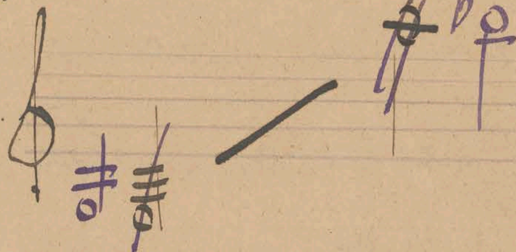
W dalszym ciągu trwa to podawanie sobie

przez trąbkę i róg motywu rytmicznego:

w oktawach, ~~[illegible]~~ sekstach, kwartach, wreszcie wciągając w tę wdzięczną grę i smyczki ~~[illegible]~~ i klarnety. A wśród tego temat dalej naiwnie się snuje, wszystko to razem pełne śpiewu i barwy.

Co do objętości trąbki, to przypominam, że jest to instrument transponujący, który spotykamy w najrozmaitszych strojach. Dodać też należy, że trąbki są tak wąsko menzurowane, ~~że~~ iż nawet drugi ton harmoniczny nie zawsze jest uzyskalny a przy użyciu wentyli z reguły niemożliwy. Przytem od trąbki wymagać można

tylko obfitości 12tu tonów harmonicznych. Gdy zaś trąbkę notujemy z reguły w C, w rzeczywistości zaś instrumentalista zastosuje się w wyborze stroju do wymagań partytury, przeto musimy pamiętać tylko, by nie żądać od jednej i tej samej trąbki zarazem najniższych i najwyższych tonów, z których jedne będą osiągalne na trąbce w f itd. drugie na trąbce w b. Wskazana ~~tutaj~~ poniżej skala obejmuje nierzadkie dźwięki nie ~~być osiągalne na~~ o dobrem brzmieniu powszechnie dziś ~~jednej i tej samej trąbce~~ Mimo to używanej trąbki in b: ~~możemy ją oznaczyć dość rozległe~~



A wyjątkowi trębacze wszystkie na instru-

mentach z odpowiednim ustnikiem i tony b_2, a nawet c_3. Biegłość trąbki jest równa rogom. W obrębie g_1 - c_2 brzmią nawet tryle nieźle. Na ogół jednak jest to instrument dość hałaśliwy i wymaga ostrożnego zastosowania. ff pełnej orkiestry nabiera całej siły i blasku dopiero dzięki trąbkom. W p natomiast należy unikać wyższych pozycji, w których trąbka zawsze się nieco wydziera, i wogóle nie zapominać, że nie jest to instrument wypełniający, lecz wysoce barwny. Dobrze użyty może i w p wywołać kapitalny efekt np. w Andante z a-mol symfonji Beethovena, jednak typowe jest powierzanie trąbkom harmonji w ustępach pełnych najwyższego napięcia, bądź rozpaczy, bądź to tryumfu, trzeciu

w ustępach wymagających przepychu w brzmieniu orkiestry, jaki mu trąbki swym ognistym tonem nadają. Podkreśliliśmy słowo harmonja, aby zaznaczyć, że bynajmniej nie jest koniecznem łączyć pierwszą trąbkę, a tem mniej wszystkie trzy z głosem melodyjnym. Owszem, przy użyciu trąbek w harmonji możemy wzmódz melodję skrzypcową fletami, obojami, klarnetami, instrumentami, które potrafią ~~najszczerzej~~ najszczerzej i najgoręcej się wyśpiewać bez popadania w nieco krzykliwy sposób wyrażania się właściwy trąbce.

Strauss oświadcza też, że użycie trąbki w melodji jest stale czemś okropnem". ~~Do znam~~ Tymczasem mógłby ktoś znaleźć (gorsze okropności i to nawet w partyturach twórcy Salome), ~~natomiast~~ natomiast ustępy ~~znam~~ we wielu cudownych partyturach, gdzie trąbka czasem sama melodję prowadzi. Nawet i te, może najstarsze

356.

na

~~na~~

najckliwsza, czarowna, nokturnowa kantylena:

Pikulina

2 Flety

2 Oboje

2 Klarnety (B)

4 Rogi (F)

1.:2.

3 Trąbki (E)

cantabile

3.

3 Puzony

Tuba basowa

Skrzypce I. i II.

Kotły

Tr.

Fagoty
Altówki
Wiolonczele
Kontrabasy

w zakończeniu ~~drugiego~~ II. aktu Śpiewaków Norymberskich. Ale w tej scenie chodzi właśnie o pewien nacisk na tej melodji, powracającej zwycięsko jako hymn miłości po poprzedniej bójce ulicznej. Melodja w trąbkach — to jakby sempre sforzato wyrzucona. (Zakończenie uwertury Carmen!). A więc gdzie takiego nacisku, takiego podkreślenia melodji nie potrzeba, istotnie mogłyby trąbki wręcz rażąco działać, a w każdym razie wyśpiewywanie jakiejś prostej, czy serdecznej melodji przez samą trąbkę byłoby już dla niej tak nieproporcjonalnie od siły głosu ludzkiego odbijającej potęgi dźwięku, wręcz śmiesznem. Typowego dla trąbek fanfarowego użycia nie potrze-

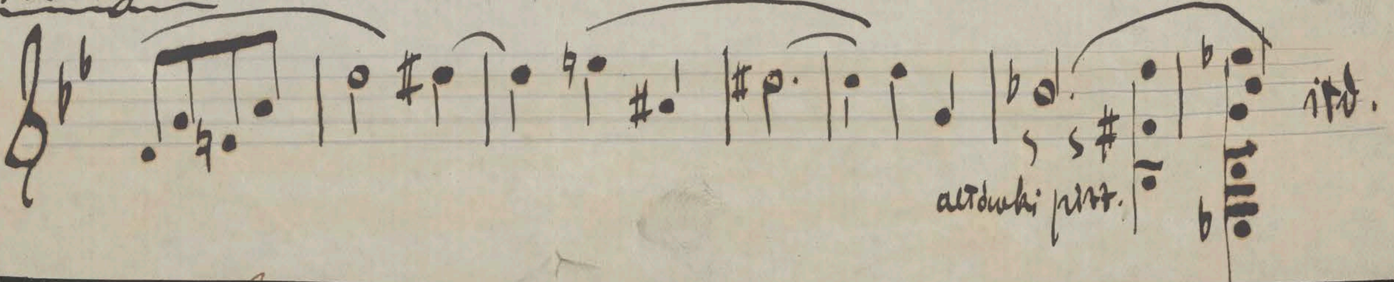
bują chyba tu omawiać, gdyż są to ogólnie znane rzeczy i same przez się naprowadzają przytem na możliwą szybkość zmiany zadęcia, o czem wszystko już przy rogach wspomniałem. —

Natomiast chciałbym zwrócić uwagę, że przy trąbkach mają szerokie zastosowanie tłumiki o jakich mówiliśmy przy rogach, a które u puzonów nie mają racji bytu. Podczas gdy tony kryte były na trąbce zawsze słabe i nie nadawały się do wszystkiego, to tłumiki przy żadnym innym instrumencie dętym nie dadzą się równie szeroko i wdzięcznie zastosować. Stłumiona trąbka wydaje dźwięk nieco cienki, ale jasny i srebrzysty. Szerokie są możliwości harmoniczne, tkwiące w użyciu stłumionych trąbek, tak jak

sfz zalety

przypominający [głos] ~~trąbki~~ trąbki trzcinnej jest pewnie z tych humorystycznych efektów każdemu pamiętny. Atoli jest jeszcze [inna] ~~jedna~~ możliwość, którą w kompozytorskiej praktyce spotkałem pośród szkiców u [Léhar'a.] ~~Lehara~~. Mianowicie w niskich pozycjach jest stłumiona trąbka dobrym instrumentem melodyjnym; prowadzona unisono, lub oktawą pod skrzypcami nie przebija się wcale, [lecz] ~~lecz~~ dodaje jakiegoś metalu, jakiegoś srebrzystego dźwięku skrzypcom. Dźwięk stłumionej trąbki wcale nie musi mieć posmaku karykaturalnego lecz owszem ~~[illegible]~~ użyty [np. w wesołych, lotnych ustępach] może nowe i ciekawe efekty dźwiękowe wywołać. Jak

~~Jak [illegible]~~ delikatnym jest ton stłumionej trąbki, dowodzi przykład z ~~[illegible]~~ h-dur symfonietty op. 5 Korngolda, w której młodociany mistrz użył stłumionej trąbki w kombinacji ze skrzypcami solo ~~w [illegible]~~ na tle [fletów i] tremolujących altówek ~~[illegible]~~ do wyrażenia następującego tematu ze scherza:



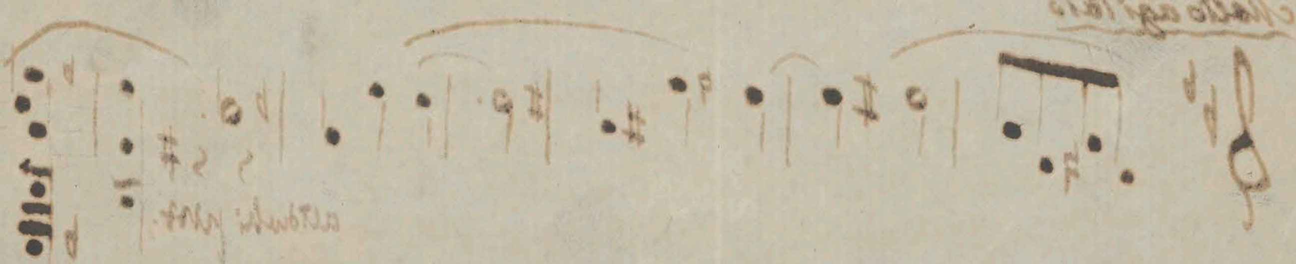
Wreszcie potrafi stłumiona trąbka nabrać wyrazu elegijnego, jak tego dowodzi najpiękniejsze może chyba obszerne solo ~~wyjęte~~ tego instrumentu w „Rapsodji litewskiej" Karłowicza. Jest omal nie do wiary, że stłumiona trąbka nie ustępuje tam pod względem delikatności dźwięku, co więcej w wyrazie jakiejś tęsknej zadumy, szlachetnym, smętnym niskim tonom fletni. Wyśpiewuje swą melancholijną melodję ~~[illegible]~~ na tle stłumionego kwartetu smyczkowego i skrzypiec w lot drżenia: Trafniejszej instrumentacji nie mógł Karłowicz znaleźć dla wyrażenia swych marzycielskich wizji.

Czy i o ile nie uwinęłoby dyskretnego dźwięku stłumionych trąbek użyć w harmonji wypełniającej, nie mogę stanowczo powiedzieć, lecz nie sądzę, by trąbka w tym użyciu sprawiła zawód. Uwolniłoby się przytem wiele innych głosów jak 2-ich skrzypiec, altówek, lub instrumentów drewnianych z tej roli, czyli że wspomniany ten sposób instrumentacji byłby w każdym razie ekonomicznym.

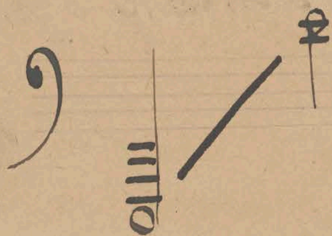
4. Tuba basowa.

Tuba bassa, Bugle-basse, Basstuba, Bass-horn.

Gdy w tubie uważamy bliżej pierwszy pełny instrument przeto z przezorności zaznaczam: Skala dźwiękowa tuby intonuje Kontra-C lub Subkontra-B. Za pomocą czterech wentyli możnaby w teorji uzyskać jeszcze całą niższą oktawę. Gdy atoli mimo szerokiej menzury nietylko te tony, ale i sam dźwięk zasadniczy i najbliższe jemu ~~kilka~~ tony są nadzwyczaj trudne, przeto lepiej ich nie wprowadzać. Wszak nawet Wagnerowi wystarczała skala od Kontra-Es do odmalowania w dźwiękach całego świata germańskiej „sagi" ~~[illegible]~~ wraz z jej wszechbytem, smokiem i innemi, najzawrotniejszych



głębin orkiestry wymagającemi pojęciami. Wreszcie w takich głębiach ucho ludzkie nie jest już w stanie rozróżnić dokładnie wysokości dźwięku i gdyby szło o wyraźne zabrzmienie jednego z najniższych tonów tuby basowej, to i tak należałoby bezwarunkowo podwoić go w oktawie wyższej, albo przez głęboki róg, albo - jeżeli jest do rozporządzenia - przez drugą tubę, (euphonium) albo wreszcie przez fagot (nigdy przez jeden puzon!) Z praktycznego uświadomienia sobie tych wszystkich okoliczności kombinowano zdawna tuby o 3ch wentylach, które w użyciu nie różniły się zatem niczem od pół instrumentów. Basowe tuby o 3ch wentylach, egzystujące przestrojeni w B, miałyby zatem skalę



a więc w basie identyczną z Kontrabasem. Graj-
kowie orkiestralni nazywają te instrumenty też
„Kaizerbasem." W Pierścieniu Nibelunga trzeba
atoli jeszcze pół tonu poniżej tej skali; na tu-
bach o 4-ch wentylach, bardziej zresztą rozpow-
szechnionych [a także na Kaizerbasach w F
(o kwartę głębszych)] byłyby naturalnie do osiągnię-
cia ~~jeszcze~~ też tony poniżej tej niezawodnie pew-
nej, przez nas oznaczonej (objętości ~~skali~~. [Atoli wobec
charakteru i barwy tuby basowej] skala ta jest
aż nad to wystarczającą. Gdyż można więcej żądać
~~jak~~ od (prawdziwie „basowego" (instrumentu jak trzech oktaw) o pięknym, do —

362 362a

F

Wagner miał też na myśli ~~C lub B~~ tubę w C lub B
o czterech wentylach, instrument, jaki pod nazwą Tuba
kontrabasowa był obejściem patentu dawniejszych
Tub basowych w F lub Es. Dla kompozytora całe
to wyróżnienie nie ma żadnego znaczenia; wszakże
nie wie, czy przy wykonaniu kompozycji napotka
w orkiestrze na tubę w F (basową) czy też w B
(kontrabasową), a dalej instrumentalista na pierwszym,
a jedynie dość szeroko menzurowanym instrumencie
(ale wszystkie uzbrojonym w 4 wentyle!), osięgnie
całą głębię wszelkich tub kontrabasowych. Ze względu
na coraz częstsze pojawianie się tub o tylko trzech
wentylach, dalej wobec charakteru dźwięku, wreszcie
wobec faktu, iż im dalniejszy instrument do
obsługiwania się w głąb - tem oporniejszy w górze,
podtrzymuję wyższość ustaloną uprzednio, która
teoretycznie da się nadzwyczaj przekroczyć. Wreszcie
skala ta

różnego, wyjątkowego brzmienia. Tuba łagodnie zagrana potrafi równie miękko zabrzmieć jak przy odpowiednim użyciu grzmieć i ryczeć. Poza wypadkiem gdzie jest użyta razem z puzonami, niejako w roli czwartego, najgłębszego puzonu, należy zważać, że jest to instrument potężny i głos jego, choć nie wybija się może nawet tak daleko, zawsze będzie wyraźnie do wysłuchania i owszem dla swej głębi i charakteru zwróci na siebie uwagę.

Dodając basów tubę bez istotnego umotywowania ~~uzasadnionego~~ ~~głębszej racji~~ świadczyłoby smutnie o smaku kompozytora. Wogóle w ustępach gdzie nie jest zatrudniona pełna orkiestra, a zwłaszcza przy równocześnie pauzujących puzonach, jest tuba jako bas całkiem zbyteczna i mogłaby chyba występować w roli solisty, lub jeżeli wyjątkowo właśnie

bas ma najważniejszy głos, mający bezwarunkowo wystąpić na pierwszy plan. Im bardziej jest on śpiewny, tem bardziej górują (tuba) zdolności jego wyrażenia ~~tuba~~ nad kontrabasami.

Od czasu przykładu z Zygfryda, gdzie tuba (wedle nomenklatury Wagnera: kontrabasowa) odmalowuje ponury nastrój wokół groty drzemiącego smoka-Faffnera bywa też nieraz wykorzystany jej wspaniały głos solo. Czasem dwa, trzy tony samej tuby potrafią roztoczyć taki obraz grozy, czy tajemniczości, jakiego by żaden inny instrument tak łatwo nie wywołał. Także jako imitatorka dzwonów oddaje tuba dobre usługi; zdaje mi się, że zdolność jej w tym kierunku conajmniej by się podwoiło przy dodaniu jej najgłębszych oktaw fortepianu. Dla swej miękkości w p mogłaby wreszcie

tuba być uważana jako dalszy ciąg głębokich rogów w basie. Ale charakter dźwięku jest odmienny, a nadto o wiele potężniejszy. Gdyby atoli np. jakiś przez 2 rogi *f* grany motyw miał zejść poniżej ich skali, to w każdym razie nie byłoby stosowniejszego instrumentu do objęcia go jak tuba. Reasumując: wspaniały instrument, miękki a potężny, w miarę potrzeby śpiewny lub grzmiący i jako w każdym razie wysoce wybitny wymagający umiejętnego i starannie rozważonego zastosowania.

Rozdział VII

Instrumenty dęte mechaniczne

1. Organy

Organo, Orgue, Orgel, Organ.

Jeżeli już przy fortepianie musiałem

się zauważyć, że poprzestają na krótkich uwagach dotyczących użycia go w orkiestrze, a nie mogą podejmować się omówienia jego nadzwyczaj wykształconej techniki. Że tembardziej nie mogą próbować nawet, by dać tu jakieś kompendjum kompozycji organowych. Jeżeliby mi ktoś chciał ~~o to~~ z tego powodu zrobić zarzut, zaprosiłbym go, by zechciał wspólnie ze mną oglądnąć jakieś nowożytne organy. Gdy ujrzy wówczas 3 klawiatury ręczne i jedną nożną, policzy ze 60 rejestrów, dowie się o sprzęgłach łączących klawiatury między sobą, o kombinacjach rejestrów i głosów, gdy zapytamy o rolę pewnych piszczałek, czy znaczenie rejestrów usłyszy o podziale głosów na główne i pomocnicze, odczyta nadto ku swemu zdziwieniu nazwy rejestrów obejmu-

jąc cały inwentarz orkiestry, jak puzony, fagoty a dalej gamby, voix céleste, unda maris i kilka całkiem niezrozumiałych, wówczas on uważy, że organy wymagają specjalnej monografji, a użycie ich w orkiestrze może być tylko wyjątkowe, wszak stanowią same w sobie jakby drugą orkiestrę, pełną najrozmaitszych barw i odcieni głosów.

Istotnie tak z punktu widzenia historycznego, jak ~~konstruktywnego~~ konstrukcyjnego jest tyle o organach do powiedzenia, że nie mogę się tu pokusić na żadne nawet ogólnikowe przedstawienie rzeczy. Obstaję ~~Obstaję~~ natomiast przy tem, że organy właściwie sens mają w kościele, a co za tem idzie w scenach operowych, w których odzywa się kościelna muzyka, że tak w jednym, jak w drugim wypadku wymagają odrębnego, stylowego

użycia, a że jako część składowa orkiestry koncertowej stają się niemożebne. Powód tego leży tak w ich podłożu głosu równorzędnej orkiestrze, jak w specjalnym, wprost antyorkiestralnym charakterze. Jeżeli w zagranicznych salach koncertowych widujemy organy, to chodzi tu - jeżeli nie o możność koncertów organowych - o współudział w dziełach pisanych na orkiestrę i organy, jakiemi z małemi wyjątkami są tylko chóre, lub inne kompozycje kościelne. Użytek organów w zespole z orkiestrą mógłby być tylko jednostronny i polegać jedynie na dodaniu szeregu barw większej palecie orkiestralnej. Lecz użytek jest niewłaściwy; organy są za ciężkim aparatem na składnik orkiestry, za bogatym w własne środki, by mogły się z orkiestrą

zespolił, barwy ich byłyby za ciężkie, za syte nie zdołałyby się włożyć w kompozycję stonowanych barw orkiestry. Z drugiej strony mają organy tak jak fortepian własne wymogi muzyczno technicznie, uzasadnione w swym charakterze, ~~ale~~ ale też jednostronne, a zgoła od orkiestralnych odmienne. Organy posiadają zdolność do samodzielnego wykonywania polifonicznej muzyki. W ramach orkiestry z natury rzeczy ta możliwość pozostałaby niewykorzystaną. Można o tem szeroko i interesująco dyskutować, czy dzisiejsze organy są przedewszystkiem polifonicznym instrumentem, ale niewątpliwie mają tą zdolność *in potentia*; ~~a faktem niezaprzeczonym pozostanie, że była to ich rola historyczna.~~ ~~Konstrukcja organów w latach ich wielkiej~~

~~rozwoju przystosowane były celowo dla bie-~~
~~głej, wielogłosowej muzyki. Że z biegiem~~
~~lat doskonalono ich konstrukcję, a razem~~
~~powiększano potęgę ich brzmienia, że dodawano~~
~~coraz to nowe rejestry, pomnażano [illegible];~~
~~klawiatury, ułatwiano ich kombinacje~~
~~i stworzono instrument o niezliczonem bo-~~
~~gactwie dźwięku, rozbrzmiewający w całej~~
~~rozległej skali muzycznej od subkontra-C~~
~~do c4, to przyczyniło się znacznie do~~
~~obecnego pogmatwania pojęć co do właści-~~
~~wej roli organów. Dziś słyszy się dziwnie~~
Wprawdzie dzisiaj słyszy się przeważnie
~~tak wiele tylko~~ harmoniczne, powiedzmy ho-
mofoniczne użycie organów, działające tylko
masą i ogromem dźwięku, tak że nie rozumie się wprost
iżby taki gmach mógł stylowo biegać, ska-
kać, chować się i gubić w drobnych figurach fu-

gi, czy preludjów chóralowych. Zdaje się to wszystko być w najwyższym stopniu niestylowem, niby stań jako [illegible]. ~~Technika~~ ~~tu konstruktory~~ ~~instrumentalna postawiona organom i zagubiła pierwotny cel artystyczny konstruktorów, kompozytorów i wykonawców organowych – cel może znacznie wyższy i szlachetniejszy niż ten, jaki wielu dzisiejszym kompozytorom i organistom przyświeca, a to, aby przytłoczyć słuchacza masą i barwą dźwięku~~. Technika dzisiejszych organów ma na swem sumieniu tę niezrozumiałą u tak muzykalnej natury jak Berlioz awersję do polifonji organowej, w czem mu przytakuje Strauss. Ona przetworzyła organy, tak iż zdają się obecnie być instrumentem przeznaczonym do wywoływania przemożnego wrażenia mocą brutalnej masy

i siły. Trzeba atoli rozróżnić: jako instrument akompaniujący śpiew mogą organy być dowolnie użyte; patrząc na nie jako na instrument solistyczny widzimy znów całkiem odmienne traktowanie organów w muzyce nowoczesnej, a klasycznej. W służbie tej ostatniej musimy z wielu pięknych wynalazków zrezygnować i korzystając tylko z samych głównych głosów starać się wydobyć cudne linje takich Bachowskich preludjów, fug, ~~pasacalje~~ passacaglji etc. Główne głosy? Cóż to znaczy? Widzę, że nie obejdę się bez podania choćby najogólniejszych wiadomości z dziedziny budowy organów.

Za pomocą ~~organów~~ miechów ~~[illegible]~~ generuje się powietrze i następnie się magazynuje je w specjalnych rezerwuarach, skąd

Dostaje się ono zapomocą rozgałęzionych kana-
lików do piszczałek. Dostęp powietrza do po-
szczególnych piszczałek reguluje się przyciska-
jąc klawisze klawiatury manualnej, ułożonej
na wzór fortepianowej ewentualnie kilku kla-
wiatur manualnych ponad sobą, oraz klawia-
tury pedałowej, a to łącznie z funkcją re-
jestrów. Np. przyciskając klawisz g_1 jeszcze
bynajmniej przez to nie decyduję o tonie jaki
otrzymam; w miarę, czy wyciągnąłem rejestr
principal, czy oktawę, czy Rohrflöte, skieruję
za przyciśnięciem klawisza g_1 powietrze do cał-
kiem innej piszczałki ewent. do kilku. Opi-
sanie rozmaitych systemów (elektrycznych,
pneumatycznych etc.) skomplikowanego drewnia-
go mechanizmu pomijam, jako dla interesu-

szego czas tematu obejść, natomiast nie mogąc też się wdawać w szczegółowy rozbiór rejestrów chciałbym na najważniejsze różnice w budowie i zadaniu piszczałek zwrócić uwagę. Piszczałki dzielimy

1. wedle materjału z jakiego są skonstruowane na metalowe i drewniane

2. wedle zasady intonacji na fletowe i stroikowe (obocznicy) i swobodnie drgające języczki.)

3. wedle roli jaką odgrywają (oczywiście tylko w stosunku do klawiatury) na głosy a) zasadnicze b) uboczne c) pomocnicze. Ostatni podział stoi więc w ścisłym związku z rejestracją.

Metalowemi są wszystkie piszczałki fletowe i niektóre stroikowe. Pęknie brzmiące piszczałki wydające pryncypalne (zasadnicze głosy) są prawie z czystej cyny, inne mają

większe domieszki ołowiu, albo są z cynku. Głoso-
mi zasadniczemi nazywamy te, które (przy
zastosowaniu odpowiednich rejestrów) za pociśnię-
ciem klawisza g, c itd. wydają istotnie
dźwięk odpowiadający tej wysokości ~~tonów~~ tonu, u-
bocznemi zaś te, z których otrzymujemy
wyższą lub niższą oktawę. Pomocnicze są
te głosy, które obok głosów zasadniczych
wydają dźwięki tercji, kwint, oktawę, duode-
cymę etc, a więc wzmacniają współbrzmie-
nie tonów harmonicznych (mogą być użyte
tylko przy odpowiednim silnem pociągnięciu
do udziału głosów zasadniczych – inaczej po-
wstałaby kocia muzyka. Już z tego opisu
organów wynika, że nie mogą one tej zdol-
ności ustnie dętych instrumentów do odo-

nie żywej wibracji tonów. Mechanika powoduje jednostajność, nieruchomość brzmienia. (Niektóre organy mają* przyrządy, za pomocą których uzyskuje się crescendo i decrescendo). Z drugiej strony organy wymagają stałego legato, albowiem za podniesieniem palców, ciągły dźwięk nagle zamilkłby i nastąpiłaby nieznośna, przerwa w rozbrzmiewaniu organów. Ta jednostajność dźwięku, oraz owe przymusowe legato wytyczają styl instrumentu: długo wytrzymane, pełne akordy rozbrzmiewające z umiejętnym ~~wyzyskaniem~~ rejestracji w niezwyczajnych barwnych ~~kompozycjach~~ kombinacjach. Spotykamy atoli też wielce ożywione figurowane kompozycje starych mistrzów, którym chyba nie miałoby się czoła odmówić poczucia stylu organowego. Rzekoma szorstkość

rozwiązuje się łatwo. Przy zastosowaniu samych głosów zasadniczych, przyczem potęga brzmienia ustępuje miejsca niezwykłej przejrzystości ich ruchu, są organy doskonale zdatne do oddania kompozycji kontrapunktycznych, a wszakże w tych formach przez cały utwór stopniowo przeprowadzone crescendo uzyskuje się łatwo włączając kolejno najrozmaitsze rejestra ale zawsze z dziedziny głosów zasadniczych. Dodanie oktaw czy kwint, lub nareszcie mixtur (intonujących tercji, kwinty i oktawy) zepsułoby rysunek kontrapunktycznej figury do cna, tak że utwory wykonywane byłyby równie nielogicznem jak oglądać rysunek w zwierciadle wklęsłem, czy wypukłem. Starzy mistrzowie tworząc swe kontrapunktyczne formy liczyli się tylko z głosami zasadnicz-

ni. ~~Był jeszcze czas, gdzie~~ ~~kiedy~~ ~~w ogóle na orga-~~
~~nach można było tylko trzygłosowo wyny-~~
kować: siła palców nie starczyła, aby
przygnieść klawisze, lecz były one tak ze-
lokie, że przygniatało się je całą ręką do
łokcia. Pozostawała zatem jedynie możli-
wość prowadzenia jednego głosu prawą ręką,
jednego lewą, a jednego nogami. Ten histo-
ryczny szczegół uwydatnia wyraźnie po-
lifoniczny charakter organów. Dopiero z wy-
nalazkiem pneumatycznej mechaniki,
przyczem prościejsze klawisze wyzwala
skompresowane powietrze, a ono dopiero
przeprowadza dalszą wszystkie manipu-
lacje w organach, ~~umożliwił~~ zmniejszano
~~klawisze~~ gdyż ta ~~mechanika umożliwiła przyciskanie ich~~ ~~przyciskanie palcami i tem samem~~
~~grę akordami~~. Wobec dzisiejszych zasad bu-
dowy organów jest z jednej strony styl poli-

fonicznej istotnie w swej czystości zagrożony, z drugiej strony uzyskano możność kroczenia w kierunku ekspresji samego barwy dźwięku, zgodnie wogóle z rozwojem wszystkich sztuk pod hasłem zewnętrznego efektu.

Z tych kilku uwag wypływają trzy konsekwencje. Najpierw że kompozycja organowa, tak jak ją słyszymy, jest zawsze owocem współpracy kompozytora i organisty. Wszak nie można nawet przypuszczać, żeby kompozytor miał oznaczać wszelkie różnice rejestralne choćby dlatego, że każde organy mają swe odrębności; kompozycja organowa zaś musi być tak napisana, żeby mogła być wykonana na najprostszych organach. Odpowiednie rejestrowanie przy wy-

Rozgrywanie tej kompozycji na organach o 5-u klawiaturach manualnych, 100 rejestrach, 15-u sprzęgłach etc. pozostanie zadaniem organisty. Notuje się zatem na organy na 3-ch systemach także, tj. jak na fortepian z dodaniem 3-go systemu na nuty pedałowe. Niekiedy wystarcza dwusystemowa pisownia, przyczem użycie pedału zaznacza się grubą kreską pod basem. Trzeba przytem zauważyć, że klawiatury manualne obejmują tylko 4½ oktaw od C do f_3, pedałowe rzadko więcej jak 2 oktawy. Całą efektywną 8° ~~taktową~~ oktawową skalę uzyskuje organista zapomocą pomocniczych głosów. Zasadniczym dla klawiatury jest rejestr 8° stopowy (od C) dla pedału 16° stopowy od kontra C. Celem ułatwienia organiście

rejestracje urządzone są t.zw. „kombinacje", tj. za pociśnięciem jednego „zatrzaśniętego" guzika włącza się względnie wyłącza cały szereg odpowiednio z góry skombinowanych rejestrów.

Drugiem spostrzeżeniem, które się nasuwa po choćby tak pobieżnem zapoznaniu się z organami, jest niemożliwość polifonicznego użycia organów w składzie orkiestry. Ono jest oczywiście zarezerwowane dla solistycznych występów organów, a więc i w operach tylko w scenach kościelnych gdzie organy solo rozbrzmiewają (np. przepyszne intermezzo organów w Fauście ~~Gounoda~~ Gounod'a.) W orkiestrze zatem przypadłaby organom jako współrzędnemu jej członkowi rola wypełniająca, z jednej strony niegodna tego samodzielnego instrumentu, z drugiej strony zagrażająca zwinnej ruchliwości i żywej podatności

orkiestry tak pod względem ~~agogiki~~ na nuanse agogiki jak dyna-
miki, a przedewszystkiem ekspresji. Organy zo-
tem można poprostu wyrzucić ze składu or-
kiestry.

2. Harmonjum (Fisharmonja*)

Harmonium.

O instrumencie tym ~~przyjść w kilku słowach~~ nie ma wiele do powiedzenia. W orkiestrze jest on całkiem nie używany, spotykamy go jednak w kapelach kawiarnianych, gdzie w układzie na kilka solistycznych instrumentów (skrzypce, wiolonczela, czasem flet, klarnet, bas) przy akompaniamencie fortepianu, (a niekiedy ~~a czasem~~ też i fisharmonji grana bywają odpowiedni-

---

* „Fis" w tej nazwie nie ma oczywiście nic wspólnego z dźwiękiem muzycznym ~~powstałym przez chromatyczne podwyższenie~~ w ten sposób oznaczonym, lecz wynika ze spolszczenia nazwy: Physharmonium.

zaaranżowane walce, tańce z operetek a niekie-
dy też i pot-pourris z oper, lub wyjątki z sym-
fonicznych dzieł. O ile ten ostatni wzór
jest bezwzględnie potępienia godzien i winien-
by w państwach kulturalnych być usta-
wami zarządczemi wzbroniony, to niektóre
tańce, lub sentymentalne „kawałki" wychodzą
w takich układach wcale dobrze, a gdy wi-
docznie słuchanie ich zwiększa apetyt i pragni-
nie (skoro karczmarze i restauratorzy w ten
sposób „sztukę" popierają), przeto należy tu
tylko dodać, że takie kapele brzmią możli-
wie i znośnie zwłaszcza wtedy, gdy w nich
niema fisharmonji. Nie rozumiem jak
człowiek, który w swych kompozycjach ola-

duje tak rozwinięty zmysł na barwy muzycznej jak Strauss, może propagować użycie tego instrumentu w muzyce domowej i zalecać układy na fortepian i harmonjum. Ze swoją jednostronnością wszystkich mechanicznie dętych instrumentów łączy harmonjum tak nieszlachetny, jakiś lepki i tłusty dźwięk, jaki jedynie posiada chyba katarynka oparta na tej samej zasadzie tworzenia ~~dźwięków~~ dźwięku. W fisharmonji pompuje się powietrze do miechów nogami, skąd ono dostaje się regulowaną klawiaturą do metalowych, swobodnie zawieszonych języczków, które są tak i w harmonice ręcznej elementem dźwięczącym. Rejestr expression umożliwiający modulację dy-

naciski samą energją ~~ruchu~~ ruchu nóg jest może konstrukcyjnie ciekawy, muzycznie prowadzi tylko do wykwitów specjalnego bezsmaku.

Tu nawet wychwalany system amerykański niewiele pomoże. Nie chodzi o to, czy wytłaczane, czy wciągane powietrze pobudza do dźwięku języczki; to leży w charakterze dźwięku. Ale na tem nie koniec. Przy tym elemencie dźwięczącym są tony harmoniczne tak wyraźne i nieznośne, że tylko najprostsze akordy są możliwe do słuchania; przy akordach septymowych zwłaszcza zmniejszonych są tak zwane „dudnienia", polegające na interferencji fal głosowych stałym zjawiskiem. Gdyby ktoś chciał nowożytnie harmonizowane ~~nowożytnie~~ utwory wykonywać na

fisharmonji, to byłby to może właściwy sposób na wypłoszenie wszystkich muzyczo-licy, ale nie możnaby temu poczynaniu przyznać ~~właściwości~~ wartości muzykalnych. Harmonjum może więc służyć do studjów akustycznych wskutek tych swoich właściwości.

Instrument ten przeszedł rozliczne fazy rozwoju w ciągu swej mniej więcej 100-letniej egzystencji, które odbiły się na jego licznych nazwach. (Organy melodyjne, ~~Aeolina~~ Eolina, Äexo-fon, physharmonjum, melodjum etc.) Oby w dalszym rozwoju przepadł gdzieś bez śladu! O ile słuchać go w kościołach lub kaplicach nie posiadających organów jest bolesnem, to zastępstwo organów w operach czy na salach koncertowych przez tę ślęda-

jącą maszynę do wygniatania tonów jest nad-
gorszem niedopuszczalnem. Przecież harmonjum
wydaje co chwila wręcz barbarzyńskie dźwięki!
Nie stać kogoś na organy, to mógłby sobie
jeszcze inaczej poradzić. Ale u nas rządzi
naiwność, brak smaku i brak zastanowienia.
Czy to nie jest wstrząsającem iż jak ludzie
kupują za bajońskie sumy fisharmonje
z całym balastem rejestrów, nie zdając so-
bie sprawy, że one absolutnie nie są w sta-
nie zasadniczo wpłynąć na barwę dźwięku,
podczas gdy może taniejby im wypadły małe
organki z samemi zasadniczemi głosami,
t. zw. pozytywki. Są takie o 3ch rejestrach
principal, salicional, (wyższe piszczałki,
ostrzejszy ton) i burdon (bas), a są między
niemi też instrumenty-np. te z wileńskiej

fabryki Kotyk[?] — wcale piękne. Gdy elementem ditrzącym są w nich fletowe piszczałki, przeto w każdym razie nie posiadają odznaczego brzmienia i antyharmonicznych właściwości tego, chyba dla swojej t. zw. „harmonjum."

3. Harmonijka

Concertina, Accordéon, Ziebarmonika, Concertina
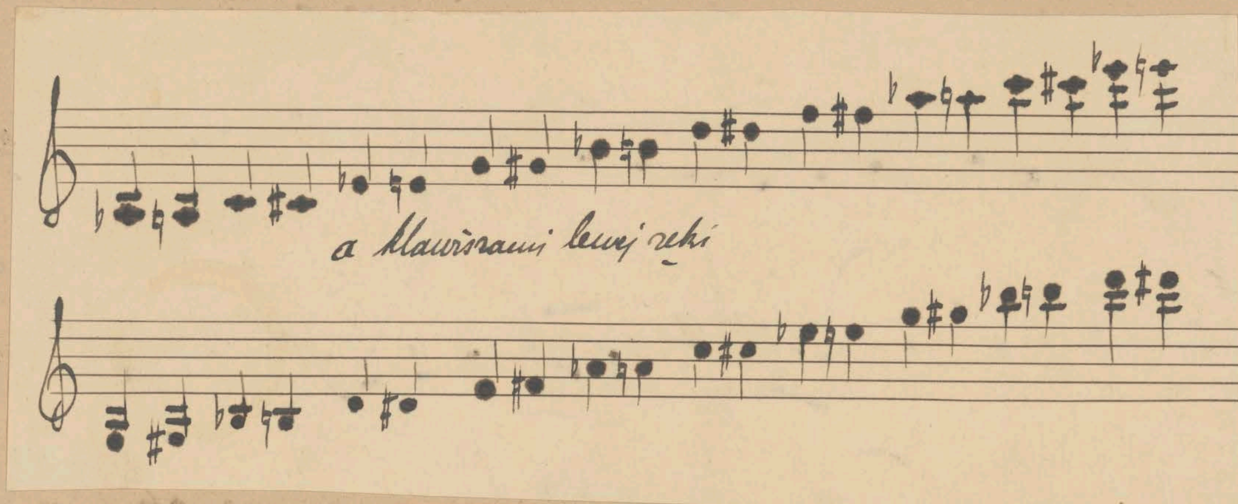
Instrument ten jest z swej właściwości ogólnie znanego, a jednak stawiałbym go wyżej od fisharmonji. Jest przynajmniej bezpretensjonalny, uniknął naiwnego muzykowania, do jakiego zwykle bywa pociągany, i pewną zdolność lokalnie charakterystyczną w tym rozumieniu, jak ją przyznaliśmy cymbałom. Przy

potrzebie charakteryzacji jakiejś wiejskiej kapeli czy solistycznych produkcji jakiegoś ludowego muzykanta mogliby kompozytorowi śmiało posłużyć się harmonijką.

Konstrukcja tego małego instrumentu nie jest jednak prosta. Miech w kształcie pudła trzymany jest w rękach; rozciągając go i składając pędzimy powietrze na mosiężne języczki regulując też jego dopływ klawiaturką. Niektóre języczki nagięte są do środka, inne na zewnątrz, pierwsze rozbrzmiewają tylko przy ściskaniu, drugie tylko przy rozciąganiu miecha. Ponadto są harmonijki tak zbudowane, że jeden klawisz reguluje dopływ powietrza do 2ch języczków, z których - wedle tego czy rozciągamy, czy składamy miech - zabrzmi raz jeden

raz drugi. Wogóle ~~są~~ istnieją najrozmaitsze konstrukcje tego instrumentu. Począwszy od harmonijek spotykanych po wsiach i przedmieściach ~~u nas~~, mających tylko pod prawą ręką skromną, często tylko djatoniczną klawiaturę w obrębie jednej do półtorej oktawy, zaś pod lewą ręką dwa lub trzy tony basowe (tonika, dominanta, subdominanta) a kończywszy na wspaniałych angielskich Concertinach są różne pośrednie systemy i rodzaje harmonijek. W każdym razie komponując należałoby się upewnić, jaki instrument będziemy mieli do dyspozycji w wykonaniu. Jeśli angielski, trzeba się oswoić z faktem, że bywa on z reguły „nie temperowany", a zatem bardzo trudno łączyć go w harmonij-

z innemi instrumentami. W krótkości chcę to objaśnić. Mówiliśmy, że w miarę czy dociągamy czy też ściskamy miech kierujemy powietrze przy pociśnięciu tego samego klawisza do 2ch języczków różniących się o 1/2 tonu. Mając zatem pod prawą ręką np. 10 klawiszy uzyskujemy za pomocą nich 20 tonów, z których zawsze dwa różnią się o pół tonu. Nie wiem dlaczego konstruktorom wydało się pożyteczniej zamiast połączyć niższe tony z klawiaturą jednej ręki, a wyższe z klawiaturą drugiej, poprzestawiać szereg ich tak, że mamy w rezultacie w naszym przykładzie ~~10 klawiszy pod prawą ręką~~ możliwość uzyskania ~~naprzemian tonów~~ dziesięcioma klawiszami pod prawą ręką naprzemian tonów:



Jak z tego widzimy występują nie tylko różnice między as i gis oraz dis i es, rażące w zespole z orkiestrą, w której obowiązują zasady temperowanej chromatyki, ale w dodatku cała technika instrumentu jest tak odrębna, że trzeba by się dobrze z nią zapoznać zanim się zacznie komponować. Co prawda wątpię, aby u nas egzystował choć jeden taki instrument i nawet największe harmonijki u nas spotykane pochodzą z Niemiec i są konstruowane według temperowanego stroju. Sięgają też w basie czasem aż do c. Ale i one mają swoje właściwości, rozmaite u każdego in-

strumentu, tak że nietrudno napisać coś dla całkiem niewykonalnego.

4. Dudy (Kobza)

Cornamusa, Musette, Dudelsack, Bagpipe

Też i ten instrument wymieniam tylko ze względu na możliwość użycia jego w jakiejś ludowej operze, gdzie kobziarz mógłby pojawiać się na scenie i czasem chcieć coś zaprodukować na swym instrumencie. Kobza składa się z miechu nadymanego albo za pomocą prawego ramienia albo też ustami (przez rurę ~~od ust~~). Powietrze z miechu ucieka stale do 3ch lub 4ch piszczałek z których jedna w rodzaju fujarki ma 5 lub 6 otworów, i można w tym obrębie wygrać melodję, inne piszczałki wydają stałe tony akompaniujące. Z tej właściwości tego instrumentu przeniesiono

jego nazwę na tańce w takcie 3/4, oparty na stałym kwintowym basie (Musette). Zamiast używać kobzy lepiej ją imitować przepisując jako bas kwinty altówek, albo fagotów, a melodję powierzając obojowi. (Halka!)

Zabawnem jest że na naszych scenach mówi się nieraz o dudziarzach a występują lirnicy. Lira (Lira tedesca, vielle, Drehleier, Hurdy-gurdy) jest instrumentem ze strunami. Lirnik kręcąc korbą przeciąga kołem posmarowanem żywicą po strunach i przez to pobudza je do stałego dźwięku. Analogicznie jak przy kobzie dwie struny dają stałą kwintę basową, jedna lub dwie służą do wygrywania melodji. Analogja jest więc zupełna, tylko narzędziem do wywołania zbudzenia dźwięku liry używany w każdym wypadku samych instrumentów smyczkowych, w szczególności ~~w cał~~

o ile chodzi o
~~imitacji~~ (struny melodyjnej) najlepiej stłumioną altów-
kę z przepisem prowadzenia smyczka sul ponti-
cello.

Rozdział VIII

Instrumenty perkusyjne

Często spotykamy w tej grupie podział na instrumenty o oznaczalnym dźwięku muzycznym i na instrumenty czysto hałasujące, tj. takie, których odgłos nie jest dźwiękiem w znaczeniu muzycznem, odpowiadającym pewnej określonej ilości drgań elementu ton tworzącego. Wspominam o tym podziale chociaż go nie przeprowadzam, a to dlatego, że nie byłyby tu wykluczone i inne muzycznie może nawet racjonalniejsze rozgrupowanie, a nadto obawiam się, że najwłaściwszy podział musiałby się oprzeć na zasadniczych różnicach w materiale elementu

dźwięczącego. Aby nie popaść w jakieś teoretyczne niekonsekwencje, oszczędzam sobie wogóle wszelkiego rodzajów podziału i omówię rzędem wszystkie, praktycznie w orkiestrze używane instrumenty perkusyjne w porządku, w jakim by je można z punktu widzenia ich wyrobienia muzycznego uszeregować.

1. Dzwoneczki

Istromento d'acciajo, Carillon, ~~Stahlspiel~~ Glockenspiel, Euphon

Pamiętamy wszyscy fortepianiki dziecinne, których młoteczki poruszane za pomocą klawiatury, uderzają w płytki stalowe. Podobnego, lecz chromatycznego instrumentu używano w orkiestrze zawsze, gdy kompozytorowie wymagali chromatycznie, czy diatonicznie nastrojonych dzwoneczków. (Mozart: Flet zaczarowany; Meyerbeer: Prorok i Afrykanka; Wagner Walkirja, Mahler VII. symfonja, Délibes, Massenet i inn.) Jednem słowem przez instrument zwany

dzwoneczkami rozumie się w praktyce fortepianik o płytkach stalowych zwykle w obrębie

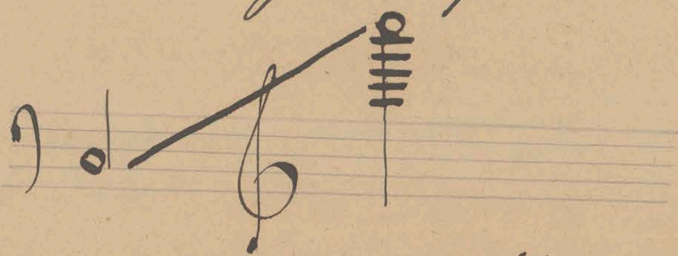
Mozart notuje ten instrument jako transponujący, ale nie ma właściwie potrzeby tego systemu stosować. Zresztą wszyscy wymienieni kompozytorowie używali tego instrumentu całkiem wyjątkowo, zdając sobie sprawę, że jego dźwięk jest jednak mocno trywialny, a muzykowanie za pomocą takich zabawek z ogródka dziecięcego niepotrzebne. Co innego, gdy w Flecie zaczarowanym Mozart swego pstro ubranego i pstro myślącego ptasznika charakteryzuje dzwoneczkami, co innego, gdy w Cyganerii jakieś sentymentalne „lamento" są wykonane przez solo skrzypce i dzwoneczki: Człowiek poprostu nie wierzy własnym uszom!

2. Czelesta

Celesta

Słaby i trywialny głos dzwoneczków próbowano z dawien dawna nasilić i uszlachetnić. Różne próby w tym kierunku zawodziły. Użycie płytek szklanych jako elementu dźwięczącego w tak zwanej harmonijce szklannej dało miłe i słodkie dźwięki; nie doprowadziło jednak do skonstruowania instrumentu, któryby mógł był sobie zdobyć stały udział w orkiestrze. Udało się to dopiero czelescie, instrumentowi, z powodu nazwy którego (czelesta = = niebiańskie brzmienie) nie możnaby nawet pomysłowemu wynalazcy uczynić zarzutu ~~za~~ zbytniej chełpliwości/ ~~[illegible]~~ — tak jego konstrukcja jest udaną. Elementem dźwięczącym jest rodzaj widełek strojowych bez ujemnych objawów tych ostatnich. Jak wiemy, posługując się widełkami dźwięk ich zdecydowany pojawia się dopiero po przebrzmieniu całkiem niemuzykalnego, brzęczącego pierwszego od-

głosu, jaki się odzywa bezpośrednio przy uderzeniu. Ten brzęk jest konsekwencją współbrzmienia niezliczonych nieharmonicznych tonów parcjalnych, które atoli wnet milkną. Właściwy ton zaś odpowiadający harmonijnym drganiom widełek pojawia się, jako nadzwyczaj słaby pogłos. Otóż fabrykant <u>Mustel</u> w Paryżu zdołał przez celowe modyfikacje zbliżyć widełki do reakcji akustycznej wszystkich płytek stalowych, przez co uniknął ~~wszystkich~~ akustycznych niedomagań widełek, a dzięki starannej konstrukcji rezonatorów uzyskał dźwięk całkiem wystarczającej donośności dla celów orkiestralnych, a nadto przewyższającego jasnością, czystością i pięknością dźwięk wszystkich podobnych elementów. Jest to naprawdę udałe wzbogacenie orkiestry. Co do objętości czelesty, to przeważnie bywa zapodana:



Wszelakoż istnieją czelesty (może nowszej konstrukcji) sięgające w basie aż do G. Bądź co bądź objętość ta rozumie się tylko w <u>pisowni</u>, zaś efektywny dźwięk jest o oktawę wyższy, to znaczy, że instrument ten z łatwo zrozumiałych względów przejrzystości notacji traktuje się jako transponujący o oktawę w górę. Zresztą pisze się na czelestę jak na fortepian,

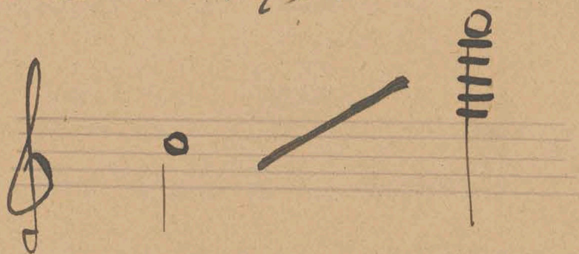
lub basse na podwójnym systemie linijek. Dźwięk czelesty nie pozostawiający zbyt silnego podźwięku łączy się doskonale z harfą, a także z instrumentami drewnianymi; może nieco mniej dobrze z instrumentami smyczkowymi. Szczególnie piękne i pomysłowe użycie tego instrumentu spotykamy w partyturach Charpentier'a (Louise) ~~(Louise)~~, Straussa (Kawaler z Róży) i Korngolda ~~(Pierścień Polykratesa). Niektórzy z tych kompozytorów traktują czelestę jako instrument transponujący o oktawę w dół notują ją zatem wyłącznie w kluczu wiolinowym. Z tego powodu jest wskazanem zaznaczyć w partyturze, jakiego systemu pisowni zamierzamy się trzymać~~.

9. Ksylofon

Xylophon.

~~Dotychczas~~ wymienione instrumenty perkusyjne zbudowane były jak mały fortepian,

posiadały klawiaturę i szereg młoteczków uderzających w płytki stalowe, szklanne etc. Jeżeli jako elementu dźwięczącego używamy płytek drewnianych, to stosujemy do nich system gry nie analogiczny do fortepianu, lecz taki jak na cymbale, tj. uderzamy w nie dwiema pałeczkami w rękach trzymanemi. Z reguły drewienka ułożone na macie słomianej są chromatycznie uporządkowane w skali



Technika instrumentu jest ta sama co przy cymbale, tylko owe tremolando na jednym tonie (i wogóle z byt szybkie pasaże) ni miałyby racji bytu. Ksylofon jest nadzwyczaj charakterystycznym i ~~stylowym~~ efektownym instrumentem, ale jednostronnym — maluje on tylko przeraźliwe

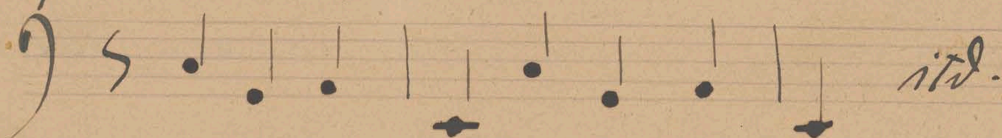
sceny [illegible]. Któżby zapomniał orkiestracji Saint-Saëns'owskiego "Danse macabre"? Jeszcze przeraźliwiej wyzyskuje" ten instrument Pfitzner w 2gim akcie opery Die Rose vom Liebesgarten w celu charakteryzacji orgiastycznego rozbestwienia karłów, których zapachniała krew ludzka. Na instrument czysto zdobniczy jest ksylofon stanowczo zanadto charakterystycznym.

4. Dzwony

Campane, Cloches, Glocken, Bells.

Jeżeli uprzytomnimy sobie rozmiary, wagę i koszta odlewania dzwonów nie zdziwimy się, że orkiestry nie posiadają ich wcale. Uwzględniając dalej, że kompozytor może przepisać dzwony w najrozmaitszych strojach i że celem wykonania kilku takich kompozycji musiałaby każda orkiestra posiadać cały arsenał dzwonów najrozmaitszych wielkości, przyjmiemy jako malum istotnie necessarium, że chodzi zawsze o to tylko, jakby zastąpić przepisane przez kompozy-

tora dzwony. Dzwony w przybytku takiego pielgrzymu jakim jest Bayreuth wymagane przez Wagnera w <u>Parsifalu</u> dzwony



Zastępuje się obecnie (po niedawnej próbie odlania odpowiednich brązowych, półkulistych mis) ośmioma fortepianami, grającemi te tony w oktawach (w połączeniu) z gongiem. Dodałbym tu jeszcze tubę basową. Wyższe dzwony jest trudniej naśladować środkami orkiestralnemi. Sądzę, że w niedalekiej przyszłości konstruktorzy znajdą i na to jakieś lekarstwo; przypuszczalnie dałoby się w tym celu wyzyskać konstrukcję stosowaną przy bijących zegarach pokojowych, gdzie dźwięcząca struna metalowa wbudowana jest w rezonansową skrzynię z drzewa świerkowego. Możnaby też się posługiwać odpowiednio długiemi rurami mosiężnemi, których

Dźwięk wskutek współdrgania wewnątrz zawartego słupa powietrza staje się okrąglejszym.

5. Kotły

Timpani, Timbales, Pauken, Kettle-drums.

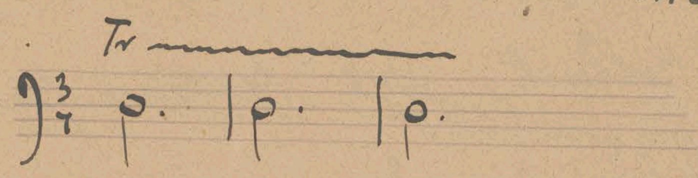
Przystępujemy do najważniejszego, od najdawniejszych czasów orkiestry symfonicznej stale w niej używanego instrumentu perkusyjnego. Na kotle półkulistym naciągnięta jest skóra, zazwyczaj cielęca, czasem ośla. Znamy dwa rodzaje kotłów: duże i małe. Na pierwszych da się skóra nastroić na wszystkie tony w obrębie F-c na drugich zaś w obrębie B-f. Stroju dokonywa się przez większe lub mniejsze napięcie skóry, a to albo wedle najdawniejszego i do dzisiaj dnia najpewniejszego choć trochę mozolnego systemu za pomocą śrub umieszczo-

nych wzdłuż górnego obwodu kotła, albo zapomocą specjalnych konstrukcji (obroty instrumentu, kabli, pedałów), które nastrajać mają kocioł na dany ton, atoli wobec faktu, że skóra stosownie do pogody, ciepła, wilgoci itd. samo w sobie bardziej się ściąga, lub rozciąga mają wszystkie te wspólny błąd, że szybkość i łatwość stroju okupujemy nieczystym tonem. Wprawdzie to nima tak wielkiego znaczenia wobec głuchego tonu kotłów; wszak Verdi nie cofnął się przed przepisywaniem kotłom w ff oktawy całkiem dysonujących tonów. Ale w p może taki dysonans być bardzo przykry. Zresztą tak we Francji jak i u nas prawie jedynie rozpowszechnione są kotły ze śrubami, dlatego radziłbym liczyć się w praktyce kompozytorskiej tylko

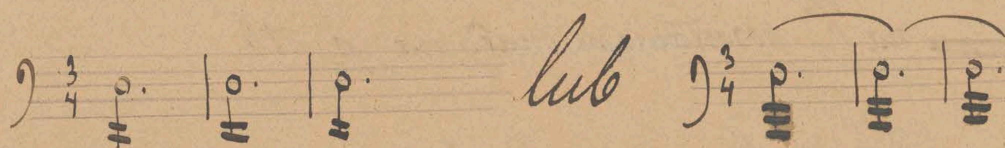
z takiemi kotłami i w konsekwencji unikać nagłych przeskoków stroju większego o interwały przewyższające tercję. Zmieniając bowiem raz wyznaczony strój kotła, a tem więcej dwóch, musimy instrumentaliście pozostawić czas na przestrojenie instrumentu, które jest dość mozolne. Trzeba przecież zapomocą klucza podciągnąć, względnie opuścić 7 do 9 śrub małego kotła i 9 do 11 dużego i to równomiernie; rzecz oczywista, że wobec tego należy przed każdą zmianą stroju odpowiednią ilość taktów pozostawiać i z góry zaznaczyć jakiego stroju zamierzamy w dalszym ciągu ~~wymagać~~ się trzymać. Przestrojenia o kwartę, lub kwintę należy unikać. Gdyby kotły nastrojone mia-ły następnie wydawać tony c, f, to abso-

kotłów nie należy wyciągać je o kwartę w górę, lecz wielki kocioł ~~kotłów~~ opuścić na F, pozostawiając mały na c itd.

Strój powyżej f jest prawie nieosiągalny, poniżej F traci ton kotła charakter określonego muzycznego dźwięku i lepiej go w takich wypadkach zastąpić wielkim bębnem. Instrumentalista uderza w kotły 2ma pałeczkami; te są albo drewniane, ton kotła wtedy jest ostry, albo obciągnięte skórą, suknem, filcem, gumą, gąbką, przez co uzyskuje się ton coraz miększy i dźwięczniejszy. Jak przy pizzicatach, tak i tu należy wyraźnie zaznaczyć, czy wymagany jest długi pogłos, czy też ma go instrumentalista stłumić. Tremolo można ~~notować~~ krótko znaczyć:



ale właściwiej jest notować je na wzór skrzypiec



aby oznaczyć jego szybkość. Jeżeli tremolo, trwające przez kilka taktów nie jest połączone łukiem, supponuje wykonawca akcent na pierwszej nucie każdego taktu. Dobrze jest też zaznaczyć wyraźnie, czy taki tremolo ma być zakończone akcentowanem uderzeniem, czy też zamilknąć bez akcentu. O ile równoczesne uderzenia w dwa kotły są możliwe, to akordy na trzech kotłach, a tak samo tremolo na dwóch potrafią wykonać tylko dwaj instrumentaliści. Gdy zaś jeden podoła rzeczą z łatwością grze na 3ch kotłach, gdyż przejścia pałeczkami z jednego kotła na drugi są i w najszybszym tempie bardzo łatwe, przeto w normalnych przypadkach

lepiej zaniechać instrumentacji, biorącej w rachubę drugiego ~~kotła nie należy go wyciągać o kwartę w górę~~ kotlarza, którego ewentualnie może w orkiestrze brakować. ~~Lecz wielki kocioł spuścić na f pozostawiając mały na c itd.~~
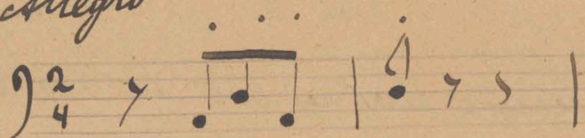
Klasykom wystarczały ~~mimo tych trud.~~ też (~~nie~~) 2 kotły najzupełniej. Gdy zasadniczo używały tylko tonikę i dominantę, przeto traktowano je nawet jako instrument transponujący notując zawsze tylko c i g, a przepisując z góry tonację w której dana symfonja ~~itd~~ była skomponowaną. Wobec małych odchyleń ~~tyz~~ modulacyjnych muzyki klasycznej i szablonowego użytku kotłów tylko dla wzmocnienia tutti w basie nie nasuwały się żadne dalsze trudności. Pierwszy Beethoven wyłamał się z pod tego szablonu. Jego solistyczne fp kotłów w Andan.

ze B-dur symfonji i w przejściu ze Scherza do Finału C-mol symfonji jest w historji muzyki czemś tak nowem, śmiałem, niesłychanem, jak tylko być może. A potem przyszły symfonje VIII i IX z tym świetnym strojem kotłów w oktawie i figurami:

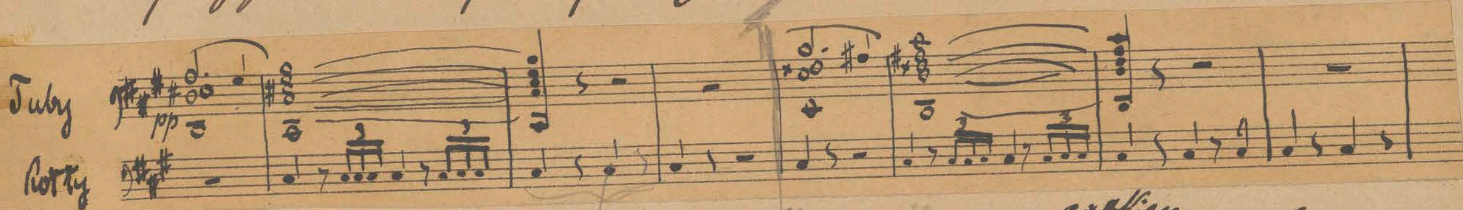
względnie

Z instrumentu hałasującego stały się kotły z rolą motywiczną instrumentem muzycznym. Jak świetne przykłady naprowadziły kompozytorów na pomysł ustawienia w orkiestrze coraz to większej ~~ilości~~ ilości ~~3ch~~ kotłów; ~~w ten sposób wystawiano naraz 3 różne tony i oszczędzano ciągłego przestrajania~~ Rekord osiągnął Berlioz, żądając w swem Requiem 8u par kotłów. O wiele owocniej podziałał atoli przykład Beethovena w tym kierunku, że coraz częściej przydzielano kotłom istotną rolę w budowie frazy muzycznej. Przytaczam tu
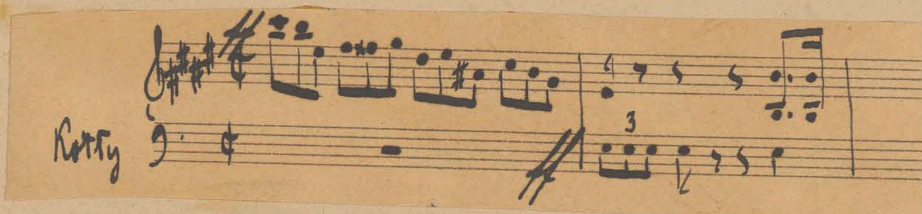
przedewszystkiem kapitalne (też i z punktu widzenia harmonicznego i formalnego) użycie kotłów w pierwszym chórze z II. aktu opery Lakmé Délibes'a. W okresie 36° taktowym (2 zdania po 18 taktów) pojawia się ostinato kotłów:



w 4., 8., 12., a dalej w 22., 26., i 35. takcie. Później wprowadzali kotły w jeszcze ściślejszym ~~związku~~ zrośnięciu z frazą muzyczną. W finałach IV. i VI. symfonji Czajkowskiego kończą się ff opadające pasaże nagłymi uderzeniami kotłów ~~i zysk~~ przez co zyskują właściwe swe zamknięcie a zarazem ~~najsilar~~ najenergiczniejszy w zakończeniu wyraz. Całkiem solistycznie występują kotły w scenie „Zwiastowania śmierci" z II. aktu Walkyrji, tak świetnie przygotowanej przez pojedyncze smętne uderzenia kotłów



Niewątpliwie pod wpływem Wagnera, choć zresztą całkiem w rozmachu swego temperamentu wprowadza Strauss ~~całkiem~~ zupełnie ~~samodzielnie~~ kotły w swym Don Juanie ff:
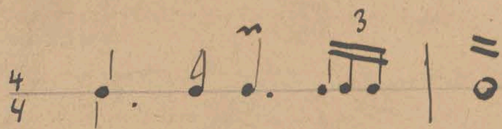


Przykładów takich dałoby się (z nowszej muzyki, a zwłaszcza z orkiestralnych dzieł Regera ~~dałoby się~~ zacytować jeszcze wiele. Przytoczone wystarczą atoli, aby wskazać, do jak samodzielnej i muzycznie ważnej roli ten instrument przy pomysłowem użyciu może być przyciągniętym.

6. Mały Bęben

Tamburo, Tambour roulant, Rührtrommel, Side-drum

Z kotłami zakończyliśmy instrumenty o określonym tonie. Odtąd aż do końca tego rozdziału będziemy już tylko mówić o instrumentach, których dźwięki są w znaczeniu muzycznem czy akustycznem nieoznaczalne i tylko jako szmery czy łoskoty o pewnych właściwościach dźwiękowych mają swą określoną rolę ilustracyjną w orkiestrze. Notujemy je też tylko na jednej linijce w partyturze:

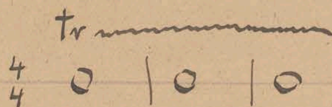


itd.

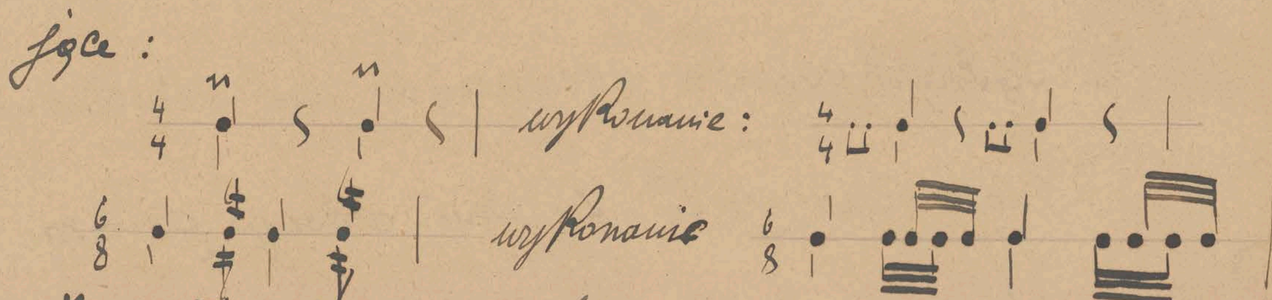
Pośród różnych rodzai małych bębnów (podłużnych, okrągłych, starych drewnianych, niemniej dłu-gich) opiszę dokładnie tylko ten najczęściej spoty-kany i w rzeczy samej wszystkie inne zastępu-jący okrągły bęben. Metalowy, przeważnie mo-siężny cylinder obciągnięty jest obustronnie bara-nią skórą i to z jednej strony grubszą. Z tej strony uderza się w bęben dwiema cienkiemi, drew-nianemi pałeczkami zaopatrzonemi przy końcu kulistem zgrubieniem*. Z drugiej strony przeciągnię-te jest przeważnie struna, która drgając ~~ude~~ dotyka owej ~~ude~~ cieńszej skóry i wywołuje przy uderzeniu ów warczący dźwięk małego bębna. Szybkość z jaką instrumenta-lista ~~tamże~~ potrafi uderzać naprzemian temi pałeczkami jest tak znaczna, a przytem owe typowe dla małego bębna najszybsze tremola tak charakte-

* Niektórzy kompozytorowie ostatniej doby przepisują uderzanie temi pałeczkami o siebie. Wiele palety orkiestralnej na tym mdłym środku nie zyska.

rytmiczne, że zasadniczo należy je notować w ten sposób



a więc odmiennie niż to uznaliśmy za wskazane przy kotłach. Prócz tremola bardzo często używane są na tym instrumencie figury następujące:



Z reguły kreseczka przy nucie w górę oznacza uderzenie prawą ręką, kreseczka w dół uderzenie lewą ręką. Czasem i wolne, jednostajnie po sobie następujące uderzenia są wysoce charakterystyczne. Żaden inny instrument nie wykazuje tak dobitnie, czem jest rytm dla muzyki i ile treści muzycznej leży w wykorzystaniu bogactwa form rytmicznych jak dobrze użyty mały bęben. Dość tylko przeglądnąć sygnały byłej armji

Austryjackiej ułożona rzekomo przez Józefa Haydna, a w każdym razie przez jakiegoś znakomitego muzyka. Dzięki kombinacjom rytmiki, dynamiki i agogiki w nieprawdopodobnej wręcz mnogości i powszechności wyłącznie jednej tam formy i frazy muzycznej. Specjalnie ponury nastrój wywołuje tony stłumionego małego bębna; jako tłumik służy bardzo prosty sposób kawał sukna położony na skórze. W dawnej symfonicznej orkiestrze był mały bęben całkiem nie używany; przedostał się on tam z opery wraz z muzyką programową. Niemniej najlepsze i najświetniejsze przykłady jego użycia spotykamy w operach: Meyerbera: Hugenoci, scena poświęcenia mieczów, Gounoda: Faust, introdukcja do ~~I-go~~ V. aktu, ~~[illegible], pierwszy entreakt~~, a obok tego w nowszych np. Straussa: Sowizdrzał, Życie Bohatera etc.

7. Wielki Bęben

Cassa, Gross-caisse, Große Trommel, Bass-drum.

Instrument skonstruowany tak jak i poprzednio opisany, ale o wielkich rozmiarach i nie nadający się do używanych figur rytmicznych. Z reguły uderzany bywa tylko jedną pałką, zdolność jego ilustracyjna ograniczona jest chyba do naśladownictwa upadków, strzałów, lub innych nagłych katastrof. Możliwem jest tremolo przy przepisaniu 2ch pałek, w którym to celu lepiej nadają się pałeczki od kotłów, niż niezręczne, kulą zakończone pałki bębnowe. Jednak Berlioz wymaga w Requiem uderzania w szybkim tempie z dwuch stron w bęben zwykłemi jego pałkami. Jak każdemu z orkiestry wojskowej wiadomo bęben bywa bardzo często uży-

tę razem z talerzami. Głęboki ton bębna i blaszany dźwięk talerzy łączą się doskonale w celach silnego akcentu, stosowanego zatem przy muzyce marszowej. W szlachetniejszej muzyce wybijania rytmu lub akcentowania silnych części taktu przy użyciu tak niewspółmiernego efektu byłoby skrajną niedorzecznością. Natomiast położenie takiego akcentu tu i ówdzie, albo śród lekkiej harmonji jako rytmiczny akcent, albo wręcz na słabej części taktu daje niekiedy świetne wyniki. Przytaczam tu przykład z introdukcji do Starej Baśni Żeleńskiego:

Talerz
W. Bęben
Orkiestra
cresc.

Nadzwyczaj subtelne użycie tego efektu znajdujemy u Gounod'a, Faust, III. akt:

2 Fagoty

2 Rogi (E)

Kotły

Talerze

W. Bęben

To kró - le - wskie dzie - - - - - cię

Małgorzata

pizz.

Kontrabasy

Pierwsza rzecz, jaka czytelnika uderzyła, to *p* przy talerzach i bębnie w akordzie ~~ozn~~ oznaczonym *f*. Precz z szablonem i ~~[illegible]~~ bez-

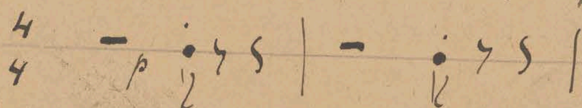
wspólnością! – zda się tu wołać Gounod. I rzeczywiście, mimo tak skromnej instrumentacji osiąga wrażenie jakiegoś nadzwyczaj wytwornego, iście królewskiego gestu.

8. Talerze.

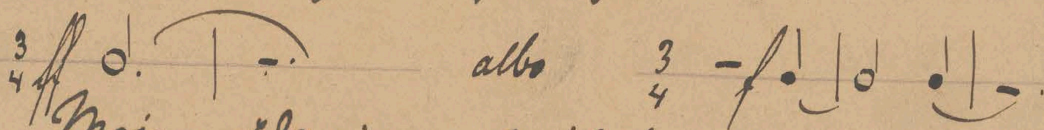
Piatti, Cymbales, Becken, Cymbals

O ile instrument ten jest używany z wielkim bębnem, jak o tem dopiero co mówiliśmy, wtedy zwykle instrumentalista trzyma dwa mosiężne talerze w rękach i uderza niemi o siebie ruchem prawie prostopadłym do nich w kierunku osi. Przy talerzach wibrują bowiem tylko ich brzegi, nie zaś środek, i dlatego uderzenie wprost o siebie tłumiłoby wibrację. Metoda według której jeden talerz przymocowany ~~jest~~ bywa do bębna i uderzany drugim jest z tego powodu z gruntu-

też wadliwą, a całkiem niedopuszczalnym jest, by był uderzany pałką od bębna (jeszcze może pałką drewnianą tak, że brzmi jak samowar upadający na podłogę!). To dobre do szynku, ~~ale~~ nie do sali koncertowej.* Cały muzykalny walor dźwięku talerzy jest w ten sposób unicestwiony. Dzięki praktyce niektórych kompozytorów przyjął się ciekawy sposób notacji. Mianowicie o ile chodzi o ton szybko stłumiony pisze się poprostu:



natomiast piękny, efektowny i istotny podźwięk oznacza się łukiem, wskutek czego idzie niejako łuk od nuty do pauzy:



Moim zdaniem najlepiej używać talerzy w ten sposób, że jeden pozostaje stale zawieszony

---

* Ale było w najnowszych partyturach wyraźnie przepisane. Niesłychane odkrycie i rewolucyjnie postępowe!

na skórzanym rzemieniu, a drugim się w niego uderza. O ile chodzi o *ff* łatwo instrumentaliście drugą wolną ręką podeprzeć z tyłu ów zawieszony talerz, o ile zaś chodzi o *p*, zwłaszcza o cudowne *pp* tremola, to są one wogóle tylko do uzyskania przez uderzenie zawieszonego talerza nie drugim talerzem, lecz miękkiemi pałeczkami od kotłów. Najstosowniej zatem będzie wymagać zawsze zawieszonego talerza, a przy każdem uderzeniu zaznaczyć, czy ono ma być wykonane drugim talerzem, czy miękką pałeczką. Tremola *ff* są wreszcie i możliwe dwoma talerzami za pomocą radjalnych ruchów obu rąk, zatem; przy tremolo należy dodać uwagę określającą ściśle wymagany sposób jego wykonania. Możnaby np. ~~omówić~~ umówić w partyturze, że wszelkie nuty bez żadnego oznaczenia

mają być wykonane stroną talerzami, zaś nuty opatrzone znakiem umówionym (+, o etc.) pałeczką, względnie tremola stroną pałeczkami od kotłów. Uderzenia i tremola *f* są niesłychanie efektowne, dodają najwyższego blasku orkiestrze, a uderzenia zarazem ~~najwyraźniejszego~~ najgwałtowniejszego akcentu opatrzonemu niemi akordami. Mimo to niekiedy piękniej dają się wyzyskać talerze w *p*. Wagnerowska ilustracja Złota Renu za pomocą tremola w *pp* ~~pianissimo~~ roztacza jakiś złocisty pył nad scenerją; naprowadziłem też już przepiękny przykład z ~~Gunoda~~ Gounoda, gdzie jedno uderzenie talerzy w *pp* jest klejnocikiem instrumentalnym. Aby atoli te efekty wykorzystać należy je przezornie ograniczyć. Tak np. Czajkowski w słynnej ognistej III. części swej patetycznej symfonji wprowadza talerze tylko w dwóch miejscach i to nie ~~razem~~ w jednem uderzeniu z wielkim bębnem, np.

Flety, Klarnety, Skrzypce, Altówki — *ff*

Oboje, Trąbki — *ff*

Rogi, Fagoty, Puzony, Tuba — *ff*

Kotły — *ff* *fff*

Talerze

W. Bęben — *fff*

Wiolonczele, Kontrabasy — *ff*

Nic trywialniejszego od wybijania tanich rytmów talerzami. Tym „pieprzykiem" orkiestralnym, którego nadużycie może do mdłości doprowadzić, przed czem Strauss tak słusznie przestrzega, są w grupie instrumentów perkusyjnych głównie talerze i instrument, który następnie nas zajmie.

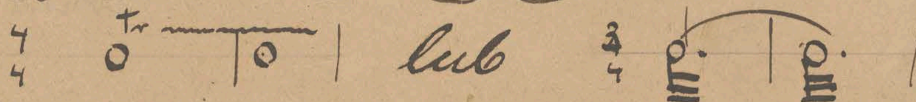
9. Triangel

Triangolo, Triangle, Triangel, Triangle.

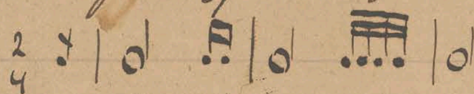
Uderzenie stalowym prącikiem o stalowy trójkąt ożywia barwnie orkiestrę podobnie jak użycie talerzy. Instrumentalista różnicuje *f* i *p*. ~~Różnica jest ta, że triangel sam przez się jest dyskretniejszy, lecz mimo to (a może właśnie dlatego) dodaje jeszcze więcej blasku, jeszcze więcej jakiegoś zwycięskiego akcentu orkiestrze. Z tym instrumentem należy jaknajostrożniej się obchodzić. Strauss słusznie zwraca uwagę na to, że w 2-im akcie Zygfryda~~

~~gdzie tyle niesamowitych rzeczy się dzieje, Wagner zarezerwował sobie uderzenie w trianguł do ostatniego akordu. Dopiero rozkoszne przeczucie i zwycięską pewność bohatera, że dotrze przez płomienie do śpiącej córy Wotana i rozbudzi ją w miłości, uznał Wagner za godną tego środka ilustracyjnego. ~~Szuman~~ Schumann (stanowczo za wiele szafuje tym instrumentem.~~

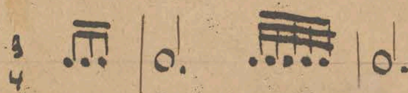
~~Instrumentalista różnicuje sił~~
ni siłę uderzenia, lecz uderzając raz w dole, raz w górnym zwężeniu trójkąta. Przechodząc pręcikiem z dołu w górę i odwrotnie uzyskuje się w bardzo efektownych tremolach ~~diminuendo~~ z crescendami i diminuendami. Tremolo znaczyć można:



Łuk w drugim wypadku wyklucza akcent. Dobre są następujące uderzenia:



mniej dobre zaś



Gdyż w tych ostatnich przykładach ruch pęcika przy akcentowanej nucie odbywa się w odwrotnym kierunku jak przy pierwszej nucie. Przy pojedyńczej przednutce nie odgrywa to roli i dlatego brzmi ona zawsze dobrze. ~~Całkiem oryginalnie~~ to.

Z instrumentem tym należy jaknajostrożniej się obchodzić. Strauss dru-krotnie zwraca uwagę na to, że w II. akcie Zygfryda, gdzie tyle niesamowitych rzeczy się dzieje, Wagner zarezerwował sobie uderzenie w triangel do ostatniego akordu. Dopiero w rozkoszy przeczucia i zwycięską pewność bohatera, że dotrze przez płomienie do uśpionej córy Wotana i rozbudzi ją w miłości, uznał Wagner za godną tego środka ilustracyjnego. Istotnie triangel sam przez się dyskretniejszy od talerzy, mimo to (a może właśnie dlatego) dodaje jeszcze więcej blasku, jeszcze więcej jakiegoś zwycięskiego akcentu orkiestrze. Dalej znachodzi się ta różnica, że podczas kiedy talerze odpowiednio wprowadzone, można użyć i w poważnym ~~ustępie~~, a nawet w tragicznym ustępie, to triangel jest jednostronnie, wesoły, jasny, skoczny. Podaję przykład z Pierścienia Polykratesa Korngolda. W prawdzie pierwsze takty są też parodystyczne, niemniej triangel byłby tam niemiłym. Dopiero za powrotem do wesołego tonu może się odezwać, a tem odezwaniem się zmienia wszystko cały nastrój.

A la marcia funebre

Tempo I (gaio)

Dwa i pikulina

Flety
Obój
Rożek ang.
2 Klarnety (B)
2 Fagoty
3 Rogi (F)
Kotły
Triangel
Talerze
W. Bęben
Harfa
Altówki — col legno — nat.
Wiolonczele — pizz. — col legno — Div. — arco
Kontrabasy — pizz. — col legno

426.

10. Gong (Tam-tam)

Gong, Beffroi, Tamtam, Gong

Instrument ten jest chińskiego pochodzenia. Płyta metalowa z charakterystycznem wydrążeniem w samym środku i z brzegami (jak u rondla), z aljażu szlachetnych metali kuta pobudza się do dźwięku uderzając w nią pałką zakończoną grubą, miękką kulą. ~~Ton~~ Dźwięk takiego instrumentu różni się zasadniczo od ~~dźwięku~~ tych zwykłych „gongów", któremi pensjonaty przyzywają gości na posiłki i które ~~to~~ tylko ~~imo imitacjami~~ kształtem naśladują prawdziwe, piękne, wspaniałe gongi orjentalne i orkiestralne, ~~w~~ a na punkcie materjału i przez to brzmieniem mało co się różnią od ~~bla~~ zwykłych blaszanych miednic. Dźwięk prawdziwego gongu jest jasny lecz zarówno w *f* jak w *p* przeraźliwy i tylko dla ilustracji najpotworniejszych scen i sytuacji właściwy. Mimo, że Tam-tam nie wydaje określonego tonu, zlewa on się tak silnie z dźwiękiem orkiestry, z którym równocześnie zabrzmiewa, że przez to dyssonuje z ~~następne~~ następnemi harmonjami. Dlatego

należy wyraźnie oznaczyć, dopokąd instrumentalista może zezwolić na bardzo silny i charakterystyczny podźwięk. Najlepiej ustawi to w sposób omówiony przy talerzach.

11. Tamburyn.

Pandero, Tambour de Basque, Schellentrommel, Tambourine

Z gongiem zakończyliśmy rozbiór instrumentów perkusyjnych, które należą do składu wielkiej orkiestry dzisiejszej doby. Obecnie pozostają nam do omówienia instrumenty, które li tylko w celach lokalnej charakteryzacji racjonalnie użyte być mogą. Tamburyn jest uważany za hiszpański instrument — właściwie jest odwiecznym wschodnim instrumentem. Wobec ogólnej obojętności dla kwestyi etnografij muzycznej i wogóle niewątpliwie drugorzędnego ich znaczenia możnaby tamburyn wogóle wprowadzać w scenerje południowych, a zwłaszcza orjentalnych krajów. Natomiast chciałbym przestrzedz przed komponowaniem polskiej narodowej opery, w którejby herosi czy to koronowani czy z ludu, historyczni czy fantazyjni mieli się rozwodzić o ojczyźnie lub miłości przy dźwiękach tamburynu.

Tamburyn, (maleńki bęben z jednej tylko strony cienką skórą obciągnięty) trzyma się ~~się~~ w jednej ręce a uderza ~~się~~ wolną ~~zazwyczaj~~ drugą. Do dźwięku, jaki wydaje uderzona cienka skóra ~~struna~~, przyłącza się dźwięk dzwoneczków, którymi tamburyn jest obwieszony. Tremolo uzyskuje się potrząsając instrumentem tak iż jedynie brzmią dzwoneczki; albo rozpoczyna się ono i zazwyczaj kończy uderzeniem. Należy także wyraźnie notować, aby swe intencje uczynić łatwo zrozumiałemi. Najładniej użył tego instrumentu Bizet w operze Carmen.

12. Kastaniety

Castagnetti, Castagnettes, Kastagnetten, Castanets.

Jeszcze bardziej typowo hiszpańskim instrumentem są kastaniety. Saint-Saëns użył ich też w orgji Filistynów w 3im akcie opery Samson i Dalila. Ale taka „przedhistoryczna"

Dowolność nie powinna zachęcać do naśladownictwa. Zwłaszcza że instrument ten jest wybitny, a modny. i w rezultacie łatwiej użyje się [illegible] niewłaściwie ~~Właściwie~~ brzmi on jak strzelanie z palców. Wszystkie kombinacje rytmiczne, (ale nie dynamiczne!) jakie [illegible] omawiając mały bęben są też możliwe z wyjątkiem długotrwałych tremolów, których też nie należy pisać znakiem trylu.

Nowi kompozytorowie używają jeszcze rozmaitych instrumentów perkusyjnych. Wystarczy wymienić ich nazwy: grzechotki, rózgi, [illegible], że nie wymagają one omówienia, lecz każdy kompozytor może ich używać, jak mu jego indywidualny smak nakazuje. Notacja wobec tych powyżej omówionych systemów nie może sprawiać trudności.

Właściwszem natomiast jest wskazać na to, że w orkiestrze znajduje się dwuch, maksymalnie trzech specjalistów od instrumentów perkusyjnych. Jeden z nich ma przydzielone kotły, drugi całą resztę. Jeżeli zatem autor nie może się już obejść bez wielkiej masy instrumentów perkusyjnych, to niechże przynajmniej zwraca uwagę na to, by nie chcieć równocześnie dzwonić triangulem, warczeć małym bębnem, grzmieć gongiem, trzaskać talerzami i walić w duży bęben, bo temu jeden człowiek nie podoła. Także i przy bezpośrednich następstwach tych instrumentów po sobie należy zostawić czas na zmianę pałki lub wzięcia ręki danego nowego instrumentu. Przy zastosowaniu jeszcze dzwoneczków lub ksylofonu nie obejdzie się bez zatrudnienia 3ch instrumentalistów. Czelesta zdaje się wogóle do nas jeszcze nie dotarła. Wy-

nagadaby ona w każdym razie obrady osobnym specjalistom. Przy przepisaniu dźwięków byłoby wskazanem zaznaczyć jak sobie autor wyobraża niewłaściwe zastępstwo ich przez jakąś „imitację."

Rozdział IX

Ogólne rozważania nad orkiestrą

1. Znaczenie czynnika instrumentacji w muzyce.

~~Chciałbym~~ zaczynając ten trudny rozdział ~~zacząć od wyłuszczenia kilku zasadniczych, ale muszę też gdy przyznać często osobistych zapatrywań. Przedewszystkiem~~ przedewszystkiem powracam do tego na co już mówiąc o kwartecie smyczkowym się wskazałem. Jest zazwyczaj trudno o prawidłach i zasadach sztuki mówić, albo pisać, połowiczność i nieudolność w wyrażeniu się trapi autora co krok. Wszystkie braki

związane z małą wyrazistością i obrazowością mo-
wy w odniesieniu do drobnych, a niżej decydu-
jących odcieni w sztuce powoduje, że jej z gu-
su instrumentów, jaki dotąd dałem, czuję się
wielce niezadowolonym. Tysiączne węzły, skłon-
ności, pokrewieństwa, sympatji między poszcze-
gólnymi instrumentami, lub także przeciwień-
stwa, a zwłaszcza co jest zawsze najważniej-
szem nieuchwytnem [illegible] w słowach a tak żywe
i istotne stosunki ich z techniką muzyczną
są kwestją smaku i odczucia kompozytora i nie
można wymagać sprecyzowania tu jakichś pra-
wideł, tak samo jak śmiesznem byłoby wyma-
gać aby (ktoś) dał malarzowi katechizm mięszania
farb w odniesieniu do portretu, pejzażu, sceny
rodzajowej itd.

Zwłaszcza jeden wzgląd jest tu ważnym.

Chociaż ciągle kładłem nacisk na wymowność i bogactwo orkiestry, nie chcę zataić, że w rozwoju sztuki instrumentalnej widzę objaw występujący również w nowoczesnym kierunku wszystkich sztuk: umiejętność techniczna przenosi punkt ciężkości dzieł sztuki na zewnątrz w fakturę, ~~narusza~~ ignoruje obowiązującą w sztuce zasadę najmniejszej miary siły, wypacza właściwe ustosunkowanie treści wyrazu do sposobu wyrazu i narusza równowagę między celem wyrazu a środkami wyrazu.

Z drugiej strony atoli gorszy lęk jeszcze bierze przed tymi „geniuszami przyszłości", którzy gardzą ~~tymi~~ wszelką techniką i wszelkiem rzemiosłem w sztuce. A spokojnie stwierdzając przyzna każdy, że ~~doskonałość~~ techniczna może się wprawdzie w pewnym wypadku przedstawiać jako jednostronnie wybujała zdolność, niedościgniona przez pomysłowość i oryginalność w treści, atoli jako element formalnej doskonałości nie może stanowić wady lecz owszem – zawsze pociąga przytem – jest warunkiem twórczości artystycznej wogóle.

Dźwięk, jego jakość i barwa są pierwotnymi

~~... jednostek. Tak też w twórczości artystycznej wolność wobec konieczności a ze spokojnego wyzyskania ich przeciwieństw rodzi się styl.~~

~~Dzisiaj wątpliwości zachodzą się z innego punktu widzenia. Grozi raczej wciąganie kosztownego aparatu orkiestralnego w służbę tandetnej koncepcji, działanie masą dźwięku i kolorów podaną jako cel artystyczny. Taki despotyzm techniki ignorujący zasadę najmniejszej miary siły, obowiązującą w sztuce, nazwalibyśmy już nieetycznym. Ale i pomysłowemu muzykowi grożą dwa krańcowe niebezpieczeństwa:~~

pośrednikami w udzielaniu każdej treści muzycznej; ~~jako taki~~ są zatem elementem formalnym, zasadniczo związanym z każdem pojęciem muzyki, gdyż muzyki bezinstrumentalnej – a w naszem obecnem rozumieniu i głos ludzki musimy uważać za instrument – nie jesteśmy w stanie sobie wyobrazić. ~~Był~~ A więc dźwięk przedstawia się jako formalny wyraz muzyki, a instrumentacja jako zagadnienie formalnej realizacji pomysłu muzycznego. Czyż może być zatem mowa o swobodnem wypowiedzeniu się twórcy, o nadaniu dziełu tej bezcennej cechy osobowości bez opanowania instrumentacji, jako formalnego czynnika sztuki? Nadto nie będzie tu nie na miejscu wspomnieć, że talent muzyczny przez studja instrumentalne doznaje świetnego rozwoju, silnej podniety, pochopu do oryginalnej, śmiałej, a co najważniejsze – instrumentalnej inwencji.

Opanowanie techniki instrumentalnej jest nadto warunkiem ~~st~~ – stylu. Instrumenty są dla muzyki ~~są~~ środkami wyrazu, a same przez się materją, którą na element formalny sztuki dopiero przerobić trzeba. Bez tego przetworzenia materjalnego dźwięku na wykładnik treści muzycznej nie może być mowy o swobodnem wypowiedzeniu się. Muzyka wygłoszona na rynku przez tubę, albo odlew Apollina Belwederskiego w barwnej terakocie poucza ~~nas~~ nadto, że pewna koncepcja artystyczna jest ściśle związana z materjalnymi składnikami, które jako środek wyrazu w rachubę wchodzą. Orkiestra jako całość ma się kompozytorowi przedstawić jako jego materjał, wzajemne ustosunkowanie głosów i brzmień, pokrewieństw i kontrastów musi mu być w szczegółach znane, nie powinien on ~~te~~ atoli zapominać o tem, że orkiestra

jest tylko środkiem wyrazu, ~~który~~ a wolność w operowaniu materją zaklętą w instrumentach w służbie piękna, ta wspaniała swoboda w królewstwie dźwięków orkiestralnych doznaje ścieśnienia przez wytknięty cel, aby ~~być wy-~~ ~~kładnikiem~~ się nawzajem przeniknąć i zróść z treścią. Tak stoje w twórczości artystycznej wolność wobec konieczności, a ze spokojnego wyrównania ich przeciwieństw rodzi się styl. – Gdy w fachowej analizie odgraniczamy # instrumentalno-techniczne wyniki, wtedy dzieło sztuki ujęte jest jako przedmiot pouczającej wiwisekcji; jako żywe dzieło sztuki oddziaływa zawsze w syntetycznem ~~ujęciu~~ postawieniu przez twórcę.

Takiego suwerennego władztwa nad środkami orkiestralnymi, jakie istotnie jest konieczne jest nie tylko do swobodnego kształtowania swych pomysłów w niezależności od materjalnej strony instrumentacji, ale i do zdobycia się na ~~te~~ gest (niejednokrotnie przystępującej) abnegacji wobec pokusy popisania się swą umiejętnością, nie nabywa się (inaczej) jak jedynie przez żywy ~~obcowanie~~ kontakt z ciałem orkiestralnem.

Kto z niem nie ma styczności ani jako dyrygent, ani choćby jako członek orkiestry musi sobie zdobyć własne wiadomości, zżyć się z potęgami orkiestry przez studjum partytur wielkich mistrzów i porównawcze zestawienie swych wrażeń z żywym dźwiękiem. To samo powiedziałem już w przedmowie. Kilkoma regułami nie wpoję nikomu znajomości funkcjonalnych działań organizmu orkiestralnego, tak samo jak i najskrupulatniejszy opis anatomiczny, czy fizjologiczny nie nauczy nikogo rysować, wyrzeźbić, a już najmniej w dramacie ustawić żywego człowieka. Ale są przecież pewne kwestje, na które można ogólnikowo zwrócić uwagę.

d. Kilka zasad orkiestracji.

Wiemy iż orkiestra składa się niejako z 3ch części składowych: instrumentów smyczkowych, dętych drewnianych i dętych blaszanych. Inne grupy jako nieistotne możemy narazie pominąć. Niezmiernie ważnem jest umieć traktować te trzy ciała skła-

dające się na całość orkiestry odrębności i samodzielności.

W całości moglibyśmy je zatem traktować jako chó-ry wspomagające się nawzajem, lub kontrastujące ze sobą w miarę wymogów treści. Późniejszy rozwój techniki orkiestralnej szedł w całkiem odmiennym kierunku. Każdy instrument, czy to smyczkowy, czy dęty, a nawet każdy niuans rejestrowy czy dynamiczny poszczególnego instrumentu odgrywa obecnie rolę farby na palecie. Jak malarza nie obowiązują żadne reguły zestawiania, czy mieszania barw, jak może mieszać ziemie z lakami, laserować, lub obok tonu przeźroczystego impasto, tak i kompozytor zestawia barwy palety orkiestralnej w obrazy dźwiękowe o jakie mu chodzi. Omówiwszy poszczególne instrumenty, zapoznawszy się z ich właściwościami, wymownością, bogactwem i nieograniczonemi zdolnościami do szerokich różniczkowań charakteryzacji, zrozumiemy, że kompozytor orkiestralny ma w ręku paletę o wiele bogatszą niż malarz. Nie pokusimy się nawet o zestawienie kilku ugrupowań instru-

mentalnych, mających mieć jakieś szczególne właściwości: blasku, pogody, smutku, ostrości etc. Zdarza się, że w orkiestrze wiele zależy od tonacji, a dalej od bezwzględnej wysokości położenia danego pomysłu, np.

Lento.

Obój

p

Klarnet (B)

expr.

2 Fagoty

p

Altówki

p

dim.

Przetransponujemy to wszystko o dużą tercję w dół. Chociaż przykład ten jest tak skromnie instrumentowany, już pewne modyfikacje okażą się wskazane. Gdy oczywiście górować ma tu śpiewna fraza altówek, to przy transpozycji o dużą tercję w dół głos ten znajdzie się w skali, w której najwymowniej

zabrzmią wiolonczele, przeto prawdopodobnie będzie wskaza-
ne, aby one tę frazę objęły. Obój może swą partję za-
trzymać także i po transpozycji jednakże w zakresie wcho-
dziłby ~~po~~ w drugim takcie i rożek angielski, o ileby na tej
[illegible] jakikolwiek nacisk miał być położony lub w dal-
szym ciągu głos skakał w dół. Dla złagodzenia akompa-
niamentu lepiej po transpozycji przydzielić pierwszemu fa-
gotowi głos klarnetu, który dodałby jej pewnego zabar-
wienia całości, zaś partję pierwszego fagotu mógłby objąć
róg, na czemby brzmienie tylko zyskało. Bas będzie
mógł zawsze spoczywać w 2gim fagocie. Jeżeli atoli
ten bas jest może zarazem jakimś ważnym moty-
wem w całości kompozycji, i jako taki miałby być
wykonany legato, to wchodziłby też w zakres baskla-
net. Widzimy zatem, że akompaniament do melodji
prowadzonej przez altówki, czy wiolonczele mogą zupeł-
nie dobrze objąć instrumenty dęte i to zestawione
z rozmaitych rodzin, byleby w tem zestawieniu unikać
akcentowania barwy głosów indyferentnych, a uzupeł-

nieć odpowiednio wzmocnić głosów, ważnych ze względu na ich ewentualną rolę melodyczną. Przy takiem akompaniamentowym, czy wypełniającym użyciu harmonji dętych polecano przeważnie krzyżować ze sobą głosy rozmaitych instrumentów a nie ustawiać ich schematycznie ponad sobą, a więc nie pisać:

Flety

Oboje

Klarnety (B)

lecz

Ostatniej pisowni zarzucić bym atoli jeszcze, że bas klarnetów leży już w sferze charakterystycznego rejestru tych instrumentów. Twarde, lecz silne* niskie tony obojów nadają się tu lepiej na bas, natomiast ewentualnie mogłoby być wskazanem opuścić całkiem głos pierwszego oboja

by nie wystąpował z miękkiego brzmienia fletów i klarnetów. Nasz przykład dobrze napisany wyglądałby zatem, jak następuje:

Flety

Oboje

Klarnety (B)

Dużo ważniejszem, niż w przykładzie takiej leżącej harmonji jest uwzględnianie podanych tu prawideł w wypadku ruchu tych głosów, albowiem ruch przyciąga zawsze silniej uwagę na siebie i nie wyrównane brzmienia poruszających się głosów wypełniających może w przykry sposób przebijać się z harmonji. Zwłaszcza może to być bardzo ważne, gdy w pełnej orkiestrze kwartet smyczkowy niesie całą budowlę harmoniczną ~~niesie~~, aby wprowadzające głosy tematycznych: flety, oboje, czy klarnety umieć zestrajać

w łagodnie wypełniające brzmienia, przyczem ta prosta reguła krzyżowania ich głosów i ustawiania obojów pod klarnetami (wbrew panującemu systemowi układu partytur) może z grubsza wystarczyć. Analogicznie należy traktować rogi i fagoty tam gdzie jedne i drugie mają tylko zadanie wypełnienia harmonji; natomiast nie wtedy, gdy fagoty są basem rogów, albowiem wówczas najlepiej jest pierwszemu fagotowi dać dźwięk basu w wyższej, lub drugiej oktawie. Jeżeli fagoty występują jako basy do 3-ch puzonów zachodzi niezbędna potrzeba prowadzenia obydwóch fagotów unisono, lub w oktawach, aby ten bas zrównoważyć względem potęgi głosu puzonów. Na ogół jednak można powiedzieć, że im bardziej barwy orkiestralne są zmięszane ze sobą, tem łagodniejsze, szlachetniejsze brzmienie orkiestry uzyskujemy; prowadzenie instrumentów poszczególnemi grupami ponad sobą to zawsze znamię pewnej ostrości, która – rzecz jasna – może być celowo zamierzoną, jak to już ten prosty przykład z Tristana

[dalej str. 461.

(443–460 – wykreślone)

pouczy:

Rogi (F)
Fagoty
Skrzypce i altówki
Wiolonczele i Kontrabasy
pizz.
pizz.

Podobnie też ostry ton jednej trąbki, czy wybitny głos jednego puzonu daleko jaskrawiej występuje z całości, niż trójdźwięk tych instrumentów, zwłaszcza umiejętnie zestrojony z resztą orkiestry. Mówiliśmy już nawet, że puzony pozbawia się ich siły i wyrazistości dodając im unisono fagoty, czy instrumenty smyczkowe. Trąbki można znacznie złagodzić przez domieszanie im tonów z fujarkowego rejestru klarnetów; podobnie działają też i oboje. Jeżeli w harmonji puzonów pragniemy uzyskać miękko występujący głos melodyjny, to dobrze jest dodać pierwszemu puzonowi róg.

Nieraz w ustępach przeznaczonych dla samej blachy
może być melodja trzech niestósowną dla puzonów.
Gdy mimo to pragniemy utrzymać ich uroczyste
brzmienie w harmonji, wówczas tylko rogi będą sto-
sowne melodyjne instrumenty, a bezwarunkowo ni[e]
trąbki. Równoległe prowadzenie obok siebie 3ch chó-
rów wywoła wrażenie sztywności, jak najintensywniej-
sze zmięszanie głosów tych trzech grup - największą miękkość
brzmienia. — Między tymi ~~skr~~ skrajnościami są rozliczne
przejściowe i pośrednie możliwości, nie dopuszczające
szczegółowej analizy ~~tem~~ i (wynikające ~~po~~ ~~trochę~~ nie tyl-
ko z samych ~~barwy~~ ~~dołączających~~ barwnych rozstrojeń poszczególnych instru-
mentów. Zwracam bowiem uwagę, że brzmienie
o pewnem określonem zabarwieniu wynikać będzie
w równej mierze (co z właściwego doboru instrumen-
tów i ich pozycji, tak i z kontrastu z sąsiedniemi
dźwiękami, a zależeć będzie może w większej mie-
rze od harmonicznego podłoża niż od samej in-
strumentacji. Prosty c-dur akord w zupełnie ni-
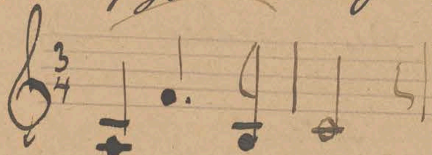
efektownej szacie może bezpośrednio po jakimś ponuro zabarwionym takcie odzywać jakby się bramy niebieskie piekielne otwarły, choćby np. w takim przykładzie:

Grave.
Rożek ang.
2 Klarnety (B)
2 Fagoty
bouché +
2.
nat.
4 Rogi (F)
Skrzypce I. II.
Altówki
pizz.
Wiolonczele

Nie porywając się zatem bynajmniej na ścisłe zdefiniowanie pewnych zestawień orkiestralnych jako szczególnie w pewnym kierunku charakterystycznych, zestawiłem dwie tabele poniekąd komentarze do palety orkiestralnej, z których przy studjum partytur

bez możności słuchania odnośnych dzieł, a tem samem równoczesnego porównywania ich z żywym dźwiękiem, może się da zaczerpnąć pewnych korzyści. Przytem atoli wiele jeszcze względów wymaga omówienia. Jest to ogólnie znaną rzeczą, że melodja wznosząc się w górę o ile połączona jest z potęgowaniem dynamicznem to zn. postępuje crescendo, zyskuje na intensywności. Odwrotnie wznosząc się diminuendo gubi się niejako w eteryczności. Melodja opadająca diminuendo słabnie i traci na wyrazie, gdy zaś to obniżanie się połączone jest z crescendo - w miejsce intensywności nabiera jakiejś namacalności, jakiegoś realizmu. Zwłaszcza jest to, zaś całkiem wyraźne, gdy jako punkt wyjścia tak co do rozciągłości melodyjnej jak i skali dynamicznej przyjmiemy pewien normalny środek np. średnicę głosu ludzkiego i naturalne mf. Otóż ciekawe jest, że ten punkt wyjścia coraz to inny jest odnośnie do skali melodyjnej, zależnie od instrumentu, na

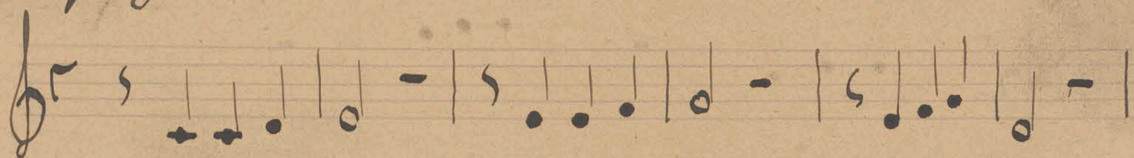
którym ono ma być wyśpiewane. Łączy się to ściśle z poznanem już przez nas prawem, że melodji i wogóle muzyki bez instrumentalnej wyobrazić sobie nawet nie można. Fraza następująca, w bezwzględnej wysokości położenia, jak w notacji ~~następuje~~



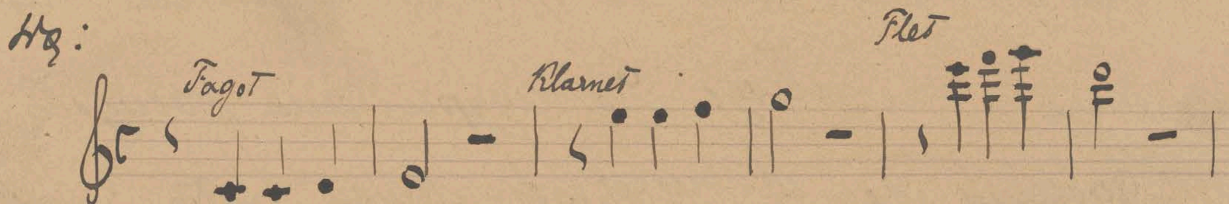
Śpiewana przez tenora wyjdzie mdło, przez basistę nadzwyczaj silnie natomiast w altie przy wykorzystaniu jego głębi nabierze znowu większego nacisku. Nas tu głównie zajmuje fakt, że w instrumentach rzecz ulega analogicznym modyfikacjom jak w głosach ludzkich. Każdy instrument staje się w krańcowych swoich pozycjach poniekąd silniejszą indywidualnością: ~~jest bardziej występujący~~: w górze intenzywniejszy, w głębi — jeżeli tak można powiedzieć — bardziej natarczywy. Przykład powyższy wykonany na skrzypcach nie miałby tej ekspresji co wykonany przez wiolonczelę; wykonany przez róg mieć będzie swobodną śpiewność, gdyż nie przekracza średniej melodyjnej tego instrumentu. Otóż przy zestawieniu instrumentów należy dobrze przemyśleć charakter,

jaki się pewnej frazie chce nadać. Jeżeli ma być specjalnie wymowną, należy ją przydzielić instrumentowi, który w odnośnej pozycji znajdzie się już w górnych swych pozycjach; w takim razie dublowanie jego instrumentem, któryby się równocześnie poruszał w najniższych swych rejestrach, mógłby mieć tylko ten skutek, że się wyraz osłabi. O ileby zatem śpiew naszego instrumentu miał poza tem zdwojeniem być jeszcze wzmocnionym w swej intensywności, należy wybrać w tym celu instrument, któryby w śpiewie znalazł się w analogicznie wysokim swym rejestrze. Nader ważnem staje się to zagadnienie przy przejściu z ~~[illegible]~~ melodji z instrumentu na instrument, albowiem nie licząc się z rozmaitemi właściwościami wyrazu instrumentów w poszczególnych ich pozycjach, groziłyby nam ciągłe nagłe załamania melodji w jej wyrazie. Trzeba istotnie dobrze przeniknąć charakter instrumentów, by nie popaść w niestosowne połączenia. O ile sprawa ta ~~dotyczy~~ łączy się z zagadnieniami dynamiki i względnej wysokości położenia głosów, dotyka tematu

późniejszych naszych uwag i tam doczeka się pewnego oświetlenia. Tu chcę zauważyć, że Gevaert w swej znakomitej „Instrumentacji" uznaje potrzebę przerzucenia niekiedy melodji o oktawę w górę, lub w dół przy sposobności przejścia jej z jednego instrumentu na drugi i podaje taki przykład:



wskazując na następującą instrumentację jako właściwą:



Przypuszczam że każdy uważny czytelnik tej książki zauważy ~~nielogiczność przykładu~~ nieścisłość wskazówki. O jakiej ciągłości melodyjnej przy takiej instrumentacji nie może być mowy. Przeciw Gevaert'owi można przytoczyć ten fakt, że barwa zależy od współudziału tonów harmonicznych wysokości tonu od głośności wibracji. ~~Niewątpliwie~~ Nie ulega wątpliwości, że tak w mechanicznej percepcji ucha, jak i psychicznej apercepcji

ta druga okoliczność odgrywa tutaj ważniejszą rolę.
~~Niewątpliwie~~ Przy ~~[illegible]~~ (zestawieniu trzech instrumentów Gevaert'a w jego
układzie (~~zachodziłaby~~ niewątpliwie zachodziłaby zmiana barw, ale ~~niewątpliwie~~ stanowczo mniej
niż zmiana pozycji, wykonana za jego przepisem.
Raczej jeszcze gdyby melodja opadała, możnaby ar-
gumentować za taką instrumentacją:

Mimo, że niewątpliwie charakter melodji jako opa-
dającej byłby przez to zakryty, a przecież instrumen-
tacja ma służyć do wypuklenia pomysłu, a nie za-
gubienia go w nierozróżnialnych mgławicach. Pyta-
nie zatem jak rozdzielić frazę z przykładu Gevaert'a?
Prosta odpowiedź: całkiem nierozdzielać nie wymaga
tego przedewszystkiem ~~cbo~~ jej prymitywny charakter.
Ale i piękna i bogata w treść i wyraz melodja by-
najmniej nie musi przenosić się niespokojnie z in-
strumentu na instrument. Nieraz będzie to dobre;
wskazane, wtedy – widać – powstała w brzmieniu rozmai-
tych instrumentów, a w takim razie przejścia te będą –
że się tak wyrażę – konstytucyjnie uzasadnione, a ten

samem nie będą nazywać trudności, ani w ich przeprowadzeniu, ani w zrozumieniu całości. Gdyby zresztą teorja Gevaerta o konieczności przenoszenia melodji do analogicznego rejestru drugiego instrumentu była uzasadnioną, to w takim razie w 22-gim takcie wstępu do Tryztana i Izoldy, gdzie śpiew w oktawie $c_1 - c_2$ przechodzi z wiolonczel do drugich skrzypiec musielibyśmy odnieść wrażenie, jakgdybyśmy spadali z drugiego piętra, a tymczasem wcale tak nie jest; odczuwamy jedynie, jakby skarga miłosna, podnosząc coraz to częściej wyrazy, przycichła chwilowo w tonie. Uwaga Gevaerta ma atoli pedagogicznie także ważności; naprowadza pośrednio na ten relatywizm wysokości położenia frazy muzycznej jaki w odniesieniu do rejestrów instrumentalnych i ich wymowności poznaliśmy i chroni przed lekkomyślnem przerzucaniem melodji, która mogłaby wskutek tego stracić na intensywności i popaść w wyraz obojętny, lub komiczny. Ale nietylko, gdy chodzi o intensywną wymowność lecz także i w innych zestawieniach barwnych, mających

oddziaływać nastrojowo i charakterystycznie, uwzględnianie rejestrów instrumentalnych jest niezmiernie ważne. Gdybyśmy np. przez crescendo opadającej melodji chcieli wyobrazić coś realistycznie zbliżającego się, to należałoby użyć w tym celu instrumentów, któreby w tej opadającej melodji zagłębiały się też zarazem w najniższe ich pozycje. Te bardzo ważne prawidła apercepcji muzycznej nie mogły znaleźć wyrazu w podanych tabelach; należy je zawsze mieć na uwadze.

Uzasadnieniem omówionego, ogólnie odczuwanego fenomenu zajmowało się już wielu teoretyków. Żaden pogląd nie wydaje mi się tak przekonywującym, bym się mógł też do niego przyznać. W interesującym nas dziale instrumentalnym sądzę, że jest on ściśle związany z rezonansem. Wiadomo jest silnie na barwę tonu wpływa czynnik współdrgania materjału rezonansowego. Ta jego zdolność przystosowana jest najlepiej do muzykalnej średnicy każdego instrumentu. Pewien wyjątek

Celem nadążenia wibracjom w wyższych pozycjach Dawa-
by się więc błędnie w tej ich silnej wymowności. Cha-
rakterystycznem jest przytem, że powyżej pewnej grani-
cy rezonans wymarcie wprost podmuszenstwa i instru-
ment zamiast zyskać zwiększoną expresję staje
się niezdolnym do śpiewu. Szczególnie łatwo jest to
do zauważenia u instrumentów smyczkowych, bo co
do dętych to ~~nie~~ niemożność tak silnego przedęcia, aby
przytem przekroczyć granice współczynnika rezonansu,
nie pozwala zarazem zaobserwować tak wyraźnie tego
fenomenu. Niemniej i tu wiemy, że ponad śpiewnymi
rejestrami fletów, obojów, klarnetów etc znajdujemy
tony ostre, mniej zdatne do melodji; a wszyscy pew-
no już zaobserwowali, że wiolonczela gdzieś powyżej e2
przestaje być śpiewną i nie bywa używaną inaczej jak
do wirtuozyjnych ~~kombi~~ figuracji. Ta sama zasada
tłómaczyłaby nam niestosowność flażoletów do snucia
jakiejś szerszej melodji. Co do dolnej granicy, to z powodu,
że nie ma instrumentu na którym moglibyśmy ~~stale~~ znacznie
przekroczyć skalę przystosowanego rezonansu, trudniej nam

wytłumaczyć współczynnikiem rezonansu i ogólnie zresztą odczuwaną prawdę, że dźwięk każdego instrumentu w naj-wyższych jego tonach staje się bardziej realistyczny, a obniżając się crescendo wywołuje w nas wrażenie jakiegoś zbliżania się wroga.* Zawsze atoli warto zaznaczyć, że np. skrzypce obciągnięte strunami wiolonczelowemi odpowiadają całkiem pokrewieństwa. Niemniej przyznaję, że brak pomostu myślowego, któryby zdołał przekonywująco tłumaczyć realistyczność najwyższych tonów każdego instrumentu, jak się to zwłaszcza do ekspresji jego najwyższych pozycji dało objaśnić wyj-kiem organów rezonansowych.

Celem drugiej tabeli ma być uwzględnienie wewnętrznej dynamicznej równowagi sił orkiestralnych. Mogłaby się bowiem komuś instrumentującemu tylko na podstawie teoretycznych wiadomości zdarzyć, iżby tak silnie zinstrumentował akompaniament, zwłaszcza drugie i trzecie głosy w polifonicznym stylu, że melodja przepadłaby w morzu innych dźwięków. Zagadnienia te są atoli bardzo skomplikowane tą dopiero co omówioną

* Porównaj przykład z symfonji patetycznej Czajkowskiego cytowany w rozdziale piątym „fagot”! Wyobraźmy sobie przytem charakter pasy, gdyby zamiast diminuenda było przepisane crescendo aż do końca.

zmiennością intenzywności instrumentów w poszczególnych ich pozycjach. Wiolonczele niżbyt słabo, a więc np. ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ szesciokrotnie obsadzone wybiją się z pełnej ff grającej orkiestry, ale w oktawie $c_1 - c_2$, dźwiękami swych średnich strun nie zdołają zapewnić sobie posłuchu. Stara praktyka trzymała się silnego uwydatnienia melodji i basów, jako najistotniejszych głosów. Tej praktyce pozostał na ogół wiernym i Wagner, starając się jedynie w swej polifonji o równorzędne podkreślenie innych tematycznych głosów. Zawsze będzie bezpieczniej melodję przeładować niż inne głosy. Ale jak ją najwłaściwiej wzmocnić? To pytanie doniosłe a trudne do rozstrzygnięcia w orkiestrze. Przyjmijmy, że kompozytor pragnie wzmocnić z pewnym motywem klarnetu, przy dość silnej obsadzie innych, a nawet może już tematycznie zatrudnionych instrumentów. Będzie zatem wskazanem głos klarnetów podwoić, ale nie pomijając tej okoliczności, że dwa klarnety grające unisono a dwa klarnety w oktawach będą miały całkiem odrębną

barwę. Przyjmijmy dalej, że chodzi o to, by wyzyskać śpiewny rejestr tego instrumentu. Jeżeli atoli fraza ta jest dość długa, będzie może należało klarnety prowadzić częściowo unisono a częściowo w oktawach, np.

Klarnety (B)

Podobne podziały będą nieraz wskazane w grupie instrumentów dętych drewnianych które w swych najwyższych rejestrach stają są nieco ostre jeżeli chcemy 1.) motyw ten powierzyć specjalnie jednemu instrumentowi, a więc nie wspomagać klarnetu obojem, rogiem itd. 2.) a siła obsady reszty orkiestry wymaga podwojenia tego instrumentu. Albowiem instrumenty drewniane są w porównaniu do blaszanych zawsze bardzo słabe w dźwięku, a przy silnej obsadzie smyczkowych też i trzeba wiele co do siły dźwięku upośledzone. Jeszcze klarnety są względnie najdoskonalsze, posiadają w każdym razie piękne ff. Flet niepodwojony nie przebiłby się z żadnym motywem nawet z mf orkiestry, chyba w najwyższych swych pozycjach. Najgorzej z instrumentami o podwójnym stroiku.

Gdyż one mają jeszcze tę słabostkę, że w najwyższych pozycjach, tam gdzie wszystkie inne instrumenty zyskują na ekspresji, głosy ich stają się beznadziejnie cienkie. Wspólną właściwością ich jest także powolna lecz mało modulacyjna, tępa głębia.

Przy tem wszystkiem nasuwa się nowa kwestja. Ucho nasze najłatwiej idzie za melodją. Ciekawych eksperymentów dokonywał Billroth, ~~a~~ ~~a~~ one dowiodły, że niektórzy „muzykalni" ludzie, gdy im było grać ulubioną ich melodję w c-dur popadali w zachwyt, nie biorąc eksperymentatorowi za złe, że akompanjował w..... h-mol. Wprost im wszystko inne poza melodji dla nich nie istniało. Spodziewam się, że tacy melomani nie są regułą, ale niewątpliwie i najmuzykalniejszy człowiek apercypuje najłatwiej głos melodyjny. I tu teraz powstaje kwestja. Mianowicie jeżeli melodja leży w sopranie to sprawa jest prosta, można wyprowadzić regułę, że ucho najchętniej podąża za najwyższym głosem. Ale tak bezwzględnie być ni

mu.i. Znam wielu ludzi wcale niewykształconych muzycznie, jedynie w najbanalniejszym słowa tego znaczeniu muzykalnych, którzy np. w środkowej części E-moll etiudy Chopina Op. 25 N° 5 bezwzględnie wyodrębniają melodję, leżącą w lewej ręce pod ozdobną figuracją prawej ręki - nie zdając sobie zresztą sprawy z wyłonień i figur tej ostatniej. Natrafiałem mówiąc i pytałem czy eksperyment Billrotha opisany w tym Rozdziale, iżby figurację prawej ręki przetransponować do F-dur, daje też pełne zadowolenie słuchowe jego medjom? Niestety dociekania te prowadzą nas w dziedzinę innych nauk. Dla naszego tematu pytanie formułuję się w tym Rozdziale, czy melodja prowadzona nie w najwyższym głosie potrzebuje silnego wzmocnienia lub uwydatnienia barwą? Umyślnie posłużyłem przykład etiudy Chopina, albowiem w tem fortepianowem dziele wystarcza widocznie pewne uwydatnienie dynamiczne, aby uwagę ściągnąć na melodję. W orkiestrze, gdzie obok zróżnicowań dynamiki

mamy do dyspozycji średnicę basu podkreślenie melodji będzie z jednej strony łatwiejsze, a z drugiej równie trudnem. W średnich głosach należy więc tematy mające wystąpić powierzać instrumentom, które w ogólnej średnicy mają swój wybitny górny rejestr, a więc altówkom, wiolonczelom, rogom (a nie fagotom), zaś instrumenty wypełniające używać w ich średnicy, aby niepotrzebnie się nie wybijały i nie przygłuszały głosów tematycznych.* Ale nie rozstrzygnęliśmy jeszcze pytania, jak się nasze ucho nastawia wobec współbrzmienia: mając na poparcie tej tezy autorytet Wagnera pozwolę sobie twierdzić że ucho ludzkie zasadniczo podąża za najwyższym głosem, jednakże wszakże dodać tu trzeba że równocześnie poszukuje logicznego następstwa tonów, tego związku, który znajduje w linji melodyjnej, a więc gdy najwyższy głos jest tego pozbawiony, przenosi swą uwagę na inne głosy, które jego potrzebę pod tym względem zaspaka-

---

* Dobrze jest zastosować przytem zasadę, znaną już z budowy fugi, tj. aby głosowi mającemu się oderwać z tematem zezwolić przez jakiś czas przedtem na pauzy. Istotnie, jeśli jakiś instrument zajęty dotychczas w figuracji lub wypełniających głosach naraz zaintonuje ważny motyw, to ani instrumentalista go należycie nie wypunktuje, ani też uwaga słuchacza w tej mierze zwrócona nie zostanie, co w wypadku oderwania się instrumentu, dotąd milczącego.

gają. Niewątpliwie atoli w stylu polifonicznym dominujące wrażenie wywiera głos najwyższy. Ta właściwość naszej percepcji dość pewnie sprawdzalna co do linji melodyjnych, jest zawodna o ile chodzi o barwę. W naszej dziedzinie instrumentacji wysnuwamy stąd wniosek, że przy wszelkich zestawieniach barwnych przeważać będzie barwa górnego głosu.* A już stanowczo, jeżeli chodzi o prowadzenie melodji w oktawach, który to interwał jak ogólnie wiadomo uważamy słuchowo za jedność, wówczas barwa instrumentu górnej oktawy będzie silniej zaakcentowana. Jeżeli akcent w ten sposób na pewnej barwie położony zejdzie nie z wyższem

---

* Trochę sumarycznie twierdzi Stumpf w swej zresztą wysoce interesującej „Psychologji tonów", że wysokość położenia całej harmonji oceniamy wedle najgłębszego tonu, a dowodzi tego twierdzenia rzekomo niezaprzeczalnym psychologicznym faktem, iż odejmując akordowi najniższy ton odczuwamy skok całości w górę, podczas kiedy po odjęciu najwyższego tonu, całość zdaje się pozostawać w dawnem położeniu. Omyłka wyjaśnia się w ten sposób, że istotnie opieramy każdą harmonję w analizie percepcji na fundamencie basu – a zatem usunięcie fundamentalnego tonu zmusza nas do szukania nowego oparcia słuchowego w rejonach, które względem dotychczasowego fundamentu są oczywiście położone w górze. Przecież i mimo to w harmonji opartej na danym fundamencie wysłuchujemy przedewszystkiem najwyższy dźwięk i wedle niego oceniamy barwę całości. Jako dowód mogą służyć liczne ustępy, w których bas milknie, a nie przestaje być właściwym fundamentem. Wtedy o żadnym przesunięciu całości ~~nikt by nie~~ w górę nikt by przecie nie mógł mówić.

panującego lub panować mającego instrumentu w skali jego najwyższej ekspresji, to nieraz stały stosunkowo dźwiękiem instrument, byle poparty odpowiednio w dolnych oktawach innymi, potrafi zabarwić swym dźwiękiem całość i barwa jego wybije się niejako na pierwszy plan. Z tego powodu nie ma też potrzeby zapędzać się z pewnymi instrumentami zbytnio w górę, bo można zamiast tego przyciągnąć następny jaśniejszy orkiestralny rejestr w oktawie. U klasyków z ich trwożliwą nieraz instrumentacją, a przytem obojętnością na poruszone tu właściwości apercepcji spotykamy niekoniecznie szczęśliwe czasem zjawisko, że melodja jest ~~jest~~ całkiem posiekana ciągłem przerzucaniem jej z oktawy wyższej na niższą i odwrotnie, przez co rysunek jej przyrodzonej postaci przestaje być wyraźnym.
~~Zdaje się właśnie, że sprawa preponderancji barwy~~
~~najwyższego głosu i zasada podążania~~ ~~słuchu~~ ~~za tegoż linją~~
~~nie uświadomiła im się z całą pewnością. Wagner, który~~
~~tę ostatnią zasadę wyznawał i dlatego~~ z tego ~~stanowiska~~
~~zarzucał nawet, że następujący ustęp IX. symfonji Beethovena~~
To przerzucanie jest ~~przytem~~ przeważnie skutkiem tylko inkonwenienicji techniki instrumentalnej, a bynajmniej nie jakimś celowym ~~zamiarem~~ zamierzeniem artystycznem. Ale przytem ~~sprawa preponderacji~~ przewaga barwy najwyższego głosu i zasada podążania słuchu za tegoż linją nie uświadomiła się im w całej doniosłości. Wagner, który tę ostatnią zasadę wyznawał i z tego stanowiska

zarzucał
~~podnosić~~ nawet ~~zarzuty~~, że następujący fragment z IX. symfonji Beethovena:

Flety

p dolce

p dolce

Oboje

p dolce

p

wprowadza w błąd co do rysunku melodyjnego, opiewającego jak wiadomo:

sam niekiedy chwytał się podobnych sposobów, ale 1.) w celu odpowiedniego zaburzenia frazy i 2.) tak silnie podkreślając w większości głosów instrumentalnych właściwy bieg linji melodyjnej, że absolutnie nie narażał się na ~~spaczone~~ wypaczone jej zrozumienie przez słuchacza. Całe zagadnienie schodzi

się z poprzednio już poruszonem przy sposobności ~~...~~ wydzielania formy melodyjnej na różne instrumenty, a tylko ~~...~~ nasunęło się teraz ponownie z innego punktu obserwacji. W rezultacie poznaliśmy dwa czynniki zasługujące przedewszystkiem na świadomierne uwzględnianie przy doborze kolorytu orkiestralnego dla głosów tematycznych:

1.) Zmienność ekspresji instrumentów w rozmaitych rejestrach i płynący stąd wskaźnik użycia nieraz jednego instrumentu w innej oktawie niż drugiego, jeżeli wyraz ma być analogiczny,

2.) Zasadnicza skłonność naszego ucha do podążania za najwyższym konturem melodji, co paraliżuje częściowo swobodę w przerzucaniu śpiewu, wskazanem zresztą w celu zachowania identycznego wyrazu; gdyż przy niedość staranném zaznaczeniu instrumentalnem właściwego rysunku melodji grozi nam fałszywe jego ujęcie i zrozumienie.

W basie upatrujemy zawsze fundament całości i konsekwentnie śledzimy wwodj linji najniższego głosu. Ale skłonność ucha do chwytania barwy najwyższego składnika dźwięku w interwałach oktaw wybrzmiewającego, nie zawodzi. Jeżeli głos najniższy

prowadzą kontrabasy, to dokładne wsłuchanie się zdoła nam przecież uświadomić, że w górnej oktawie wtóruje im róg, lub wiolonczela lub jakiś inny instrument. Nie myślę przeczyć, że instrumentacja może być tak hałaśliwa, że uniemożliwi nam wykorzystanie tej przyrodzonej skłonności; chodzi przecież tylko o typowe przypadki. Ale to przejęcie się całości barwą górnego głosu jest właśnie typowe i na ogół stwierdzalne i dlatego da się nawet wykorzystać w głosach wypełniających. Wiemy, że dźwięk trąbek i obojów silnie się przebija. Niemniej jednak sądzę, że można by – polegając tu właśnie ~~tu~~ na łagodzącem oddziaływaniu fletów – zaryzykować ~~następujący~~ taki ustęp:

Molto animato

2 Flety
Obój
Trąbka (C)
4 Rogi (F)
2 Fagoty
Skrzypce I
II
Altówki
Wiolonczeli
Kontrabasy
dim.
pizzicato
Pauza

Pasaże w I skrzypiec i melodja rogów (dla niskiego położenia wzmocniona II skrzypcami) powinny w tej instrumentacji na tyle górować, że barwy harmonji wypełniającej nie wystąpią, względnie że nawet przed dociekliwszym słuchaczem dźwięki fletów przytłoczą „niewłaściwe" użycie 2. oboju i jednej trąbki. Przy tego rodzaju mięszanin

barw będzie atoli wskazanem wysubtelniać brzmienie przez świadome osłabienie dynamiki. Niraz wypadnie w ustępach, gdzie się rogom, lub fletom przepisuje ff ograniczyć skrzypce, klarnety, wiolonczele i kontrabasy do f, a przy trąbce poprzestać na mf. Trąbka jest stanowczo najgłośniejszym instrumentem i zwłaszcza w górnych rejestrach przekrzyczy wszystkie olbrzymy orkiestry. Podobnie się sprawia mały D-lub Es-Klarnet. Wysokich tonów tych instrumentów i jeszcze pikuliny nie można wprowadzać jak tylko gdy mają ostro wystąpić. Przytem bardzo trafne spostrzeżenie psychologów stwierdza, że analiza współbrzmienia łatwiejsza jest przy ostrym położeniu, niż przy łagodnym. Ale na odwrócenie tej tezy jest pouczające. Mianowicie wynika z niej wtedy, że łagodna instrumentacja łagodzi zarazem ewentualną ostrość harmonizacji. Ostra harmonizacja w krzykliwych instrumentach względnie rejestrach jest najradykal-

niejszym środkiem kolorystycznym orkiestry. Gdy 3 trąbki wystąpią w ostro dysonującym współbrzmieniu, to praktycznie trudno o jakąś przeciwwagę dla nich. Jak widzimy wiele okoliczności utrudnia [illegible] osiągnięcie zamierzonego w pisowni brzmienia. Z[illegible] dynamiki i jej wyrównanie, uwzględnienie nie tylko koloru poszczególnych instrumentów, ale i jego natężenia, to stanowi najtrudniejsze zagadnienie orkiestracji, sprawia najdziwniejsze niespodzianki kompozytorom w ich początkach i do ścisłego rozwiązania wymaga doskonałego obeznania i życia się z muzykami orkiestry. Książka może tu tylko wskazać na trudności i drogi prowadzące ku ich przezwyciężeniu.

to należy dodatkowo w tekście do 224

Jedną z takich drobnych wskazówek mogę na podstawie praktyki naszych kompozytorów tu udzielić. W rozwiniętej harmonicznej i polifonicznej fakturze orkiestralnej poszczególni instrumentaliści nie mogą wiedzieć, jaką rolę w całości głos ich w danej chwili odgrywa. Otóż właśnie, jeżeli instrumenty drewniane, rogi lub wogóle z natury swej niezbyt wybitne instrumenty mają wystąpić wyraziście ze swym głosem, należy poza ogólnikowym znakiem f, p, itd. dopisać ~~wyraźnie~~: „Wystąpić!" lub „wyraźnie." Każdy muzykalny czytelnik odczuje, że ta wskazówka dużo wyraźniej określa instrumentaliście jego rolę, niż znaki konwencyonalne. Wszakże tu chodzi o ledwie uchwytne niuanse interpretacyi; a przecież oznaczywszy np. basklarnetowi „p lecz występując" możemy być dużo pewniejsi zrozumienia naszych intencyi i odpowiedniego wykonania, niż poświęcając nawet nasze właściwe ~~intencye~~ zamiary i uciekając dla uzyskania słyszalności głosu f marcato, tam gdzie właściwie chcieliśmy uzyskać głos występujący w p. Naodwrót i oznaczenia „głucho, nawet „obojętnie" mogą mieć swą celowość. Wogóle – nie należy żałować środków porozumienia z dyrygentem i członkami orkiestry.

Tu możnaby mi zarzucić, że te wszystkie wskazówki dadzą się udzielić i w znakach ogólnie przyjętych, jak espressivo, marcato, senza espressione itd., które mają tę wyższość, że są dla wszystkich narodowości zrozumiałe. Zgoda; w takim razie tylko nie żałować tych znaków, przeciw którym miałem jedynie to zastrzeżenie, że są zawodowym muzykom nieco „opatrzone" i nie zwracają tak ich uwagi na siebie, jak powyżej wskazane, niekonwencyonalne uwagi. Zawsze tylko wczuć się w zadanie dyrygenta i instrumentalistów; to musi być wskaźnikiem kompozytora orkiestralnego a w ten sposób ominie niejedną mieliznę, na której dyletant bez zastanowienia „tworzący" niechybnie ugrzęźnie.

Wogóle teraz ~~nie~~ nie widzieć w czem orkiestracya może przedstawiać główne trudności dla początkujących, i dlatego nie umiem zgóry zapobiedz wszystkim wątpliwościom. Atoli słyszałem, że ogromna ilość głosów orkiestralnych napawa przerażeniem wzorowych

Harmonistów, którzy umieją tylko poprawnie operować czterema głosami szkolnej harmonji, naraz znajdują się w obliczu blisko 20 systemów partytury. Jedni nieśmiało zredukują i w orkiestrze wszystko do czterech głosów, drudzy gubić się będą w zmorze 16to głosowej harmonji, ciągle popadając w „zakazane" pochody głosów, wreszcie bezradnie zaczną sobie pozwalać, a w jednym i drugim wypadku wynik będzie równie opłakany. Osobiście jestem zwolennikiem nauczania harmonji czterogłosowo; po prostu lepszej „gramatyki" muzyki dotąd nie ma. Przez pewne „zakazy" nakłania się ucznia do samodzielnego, pomysłowego prowadzenia głosów, kształci jego słuch, wyrabia technikę, chroni przed ustawianiem obok siebie dźwięków, których brzmienie w bezpośrednim następstwie jest rzeczywiście

brzydkie, bo nielogiczne, mdłe, bo dowolne, obrażające, bo prostackie. Ale reguły te są jak tempa przy nauce pływania. Kto umie pływać niechaj się śmiało rzuci jak chce w wodę, a ona będzie go niosła. Tak samo prawdziwy muzyk, a nie tylko „wyegzaminowany absolwent konserwatorjum" wyczuje, że poza realnymi głosami mającemi samoistne harmoniczne znaczenie, innymi może operować swobodnie, wypełniać niemi harmonję, lub użyć ich do wzmocnienia pewnego ustępu melodji, czy motywu, nie obawiając się zarzutu „równoległych" oktaw, czy unisonów lub do podwojenia melodji w oktawie, chociaż przez to każda kwarta zamieni się w kwintę równoległą.

Zanim uczeń oswoi kompozytora z potrzebami i efektami instrumentacji, będzie dlań najprostszem stwarzać sobie szkielet harmoniczny w kwartecie smyczkowym. Instrumenty dęte może potem kolejno i w miarę potrzeby wciągać do wypełnienia brzmienia

lub podwajania głosów, a nie popadnie w żadne jakieś pochody. Nadto taka przepyszna instrumentacja zapozna go najściślej z subtelnościami kolorystycznemi palety orkiestralnej. Muzyk obdarzony odpowiednim zmysłem nie nauczy się może na niczem tak dobrze orkiestracji, jak na błędach, lub chybionych zamierzeniach swych własnych kompozycji; na to trzeba coprawda, by je gdzieś mógł usłyszeć. Nie wiem czy nie byłaby też dobrą szkołą instrumentacji, gdyby kandydaci na wirtuozów orkiestry po uważnem wysłuchaniu jakiegoś niezbyt w technice skomplikowanego dzieła, np. którejś z uwertur Mendelssohna, próbowali potem według wyciągu fortepianowego opatrzonego kilkoma wskazówkami instrumentacyjnemi zrekonstruować partyturę, a po sumiennym wykończeniu swego konterfektu porównali go z oryginałem. Taka próba kilka-

Krotnie powtórzone powinnaby ogromnie ostroić z aparatem i techniką orkiestry.

Inna kwestja nasuwa się z tego punktu widzenia: Kto dzisiaj z pewną ambicją zaczyna tworzyć na orkiestrę, będzie się może przedewszystkiem obawiał zarzutu „przestarzałej faktury orkiestralnej" pewny niesłychanych efektów, od jakich roją się partytury Straussa, lub Pfitznera, z gniewem odrzuci te książki, które ciągle tylko coś prawi o pełnem, o-czystem brzmieniu, ciągle powołuje się na przykłady z twórczości dawniejszych mistrzów. „Chciałbym się dowiedzieć jak orkiestrować, by właśnie uwolnić się od szablonów Mendelssohna, czy Wagnera!" — wykrzyknie nasz ambitny muzyk. Tu nasamprzód chciałbym wyjaśnić w czem głównie leży ta niesłychana nowość brzmień orkiestry najmłodszych kompozytorów. Przedewszystkiem jest tam swoboda harmoniczna posunięta jak najdalej, wielogłosowość

wprowadzone w celach raczej kolorystycznych niż ideowo muzykalnych, a posunięte do ostatnich granic śmiałości, czy nawet bezwzględności tonalnej. To główna zasada tych sensacyjnych brzmień. Następnie ~~Następnie~~ wymagają ci czarodzieje dźwięków najwyższej wirtuozerji od członków orkiestry. Ale chcąc żądać od kogoś wirtuozyjnej sprawności na pewnym instrumencie, trzeba go samemu dobrze znać; tem samem, aby mógł żądać wykonania wprost niesłychanych trudności od orkiestry, potrzeba szczególnego opanowania techniki każdego instrumentu. Najwięksi technicy orkiestry mieli zawsze z nią żywą styczność, przeważnie jako dyrygenci. Co do mnie - to uznaję wysoką tam wiedzę, chylę czoła przed takim technicznem mistrzowstwem, jakie np. Strauss w swym Sowizdrzale lub w Elektrze rozwija, ale na cały ten kierunek patrzę sceptycznie. Na początku tego rozdziału wspomniałem o tej „mechanizacji" sztuki, jaka coraz więcej się rozwi-

możnia, nie można więc odemnie żądać, bym je tu miał propagować. Nawet wyznam, że z zdziwniej-szym podziwem jak to operowanie wielkiemi masami, godne strategji Focha czy Hindenburga, przejmuje mnie taka „miniaturowa" (dla studjów szczególnie wskazana) technika instrumentatora Délibes'a. Jak tam w użyciu jednego lub ~~2ch~~ dwóch (instrumentów w najprostszej (lecz coprawda zawsze wysoce „pikantnej") harmonizacji wypowiedziane jest wszystko jasno i plastycznie! Człowiek się pyta, czy rzeczywiście jedyny postęp osiągalny w muzyce ma w tem leżeć, że do orkiestry Salomy (pikulina, 3 flety, 3 oboje, rożek angielski, Heckelfon, 5 klarnetów, ~~t~~basklarnet, 3 fagoty, kontrafagot, 4 trąbki, 6 rogów, 4 puzony, tuba, harfa, silnie obsadzony kwintet smyczkowy i wszystkie możliwe instrumenty perkusyjne) dodamy jeszcze kilka klarnetów, trąbek, tub, jakieś rózgi, miotły i cały

szereg innych wprost niemuzykalnych hałasów? Dokąd tą drogą dojdziemy? Czy nie mówi nam zdrowy jakiś instynkt, że o istotnym postępie od czasów orkiestry Wagnera niema mowy? Świadczy to wbrew zdaniu jednego z wybitniejszych polskich kompozytorów, który instrumentacji Wagnera zbył słowem: „szara". Mój Boże! był czas kiedy o kolorycie starych mistrzów to samo zdanie nowe kierunki w malarstwie głosiły. A niejeden z nich jest już zapomniany, podczas kiedy pęd w kierunku jaskrawości zaiste smutne piętno na całej naszej epoce wycisnął. Zapewne można iść ff w najwyższe tony trąbek (najlepiej w straszliwych kakofonjach), piszczeć za pomocą es-klarnetów i obojów, ryczeć tubami i kontrafagotami, świstać glissandami wszelkiego rodzaju, a w dodatku bębnić, tłuc, trzaskać (wrzeszczeć), ~~tiktać~~ [illegible], dzwonić, grzechotać, strzelać —; Ale czy to nie będzie jeszcze piękno mu—

życzne – na to (z całą stanowczością ~~nie umiem~~ nie umiem) odpowiedzieć.

Co innego jest możliwem. Może zawitać geniusz muzyczny, który dziełami swemi nauczy nas subtelniej różniczkować barwy i odcienia dźwięków, który wytwórczość instrumentów doprowadzi do wyników, o jakich się nam obecnie nie śni. Przytem może się zdarzyć, że przyszły ten geniusz napotka już pewne zdobycze w dziedzinie budowy instrumentów, a te pobudzą jego fantazję, dadzą mu możność swobodnego wyżywania się w nieznanym nam przepychu dźwięków, a przez to sztuka skieruje się na nowe tory, po których krocząc poza istotnym sobie <u>rozwojem</u> będzie zawieszała szeroko znamiona <u>postępu</u>. Takie nowe światło jaśniejące na widnokręgu sztuki mogłoby istotnie zaciemnić dorobek mistrzów, z których genialnych dzieł czerpałem materjał do tych

uwag, a tem samem uczynić je nieaktualne-
mi. Lecz to teoretyka nie przeraża. Wlokąc się
leniwie śladem żywo przed się kroczącej sztuki,
nie zdoła ani jej wyprzedzić, ani jej istotnie drogi uto-
rować, z radością powitamy każde świeże tchnie-
nie, które zgotuje teorji najmilszy los, jaki ją
spotkać może, to jest: uczyni ją przestarzałą.

Zakończenie.

Od czasu kiedy książka niniejsza ~~zosta-~~ ~~ła~~ była w manuskrypcie gotową, upłynęły z górą dwa lata. Jest to oczywiście przestrzeń czasu, która autora zajmującego się szczerze i żywo swym przedmiotem musiała naprowadzić na rozliczne opuszczenia, pobieżności lub błędy w jego pracy. W ciągu druku tylko drobne usterki mogły ulec poprawie. Z chwili gdy książka ta ma się ukazać na półkach księgarskich, odczuwam już pragnienie przerobienia kilku ustępów. Podobno dzielę to pragnienie ze wszystkimi, którzy w książkach swych chcieli pewien temat jaknajdokładniej i jaknajjaśniej przedstawić czytelnikowi.

Zwłaszcza uważam za błąd, że przedstawiając zasady techniki instrumentów dętych drewnianych nie uzupełniłem jej dokładnym ~~opisem~~ opisem głównych systemów aplikatury. Lecz stale przyświecała mi myśl jaknajwięślepszego podania wiadomości potrzebnych kompozytorowi, a pozostawiałem na uboczu rzeczy należące do szkół instrumentalnych i to tembardziej, że zdaniem mojem i do nauki gry na instrumencie nie wystarczy słowo i opis lecz potrzeba przykładu i praktyki. Niemniej chętnie uzupełniłbym tę lukę.

496

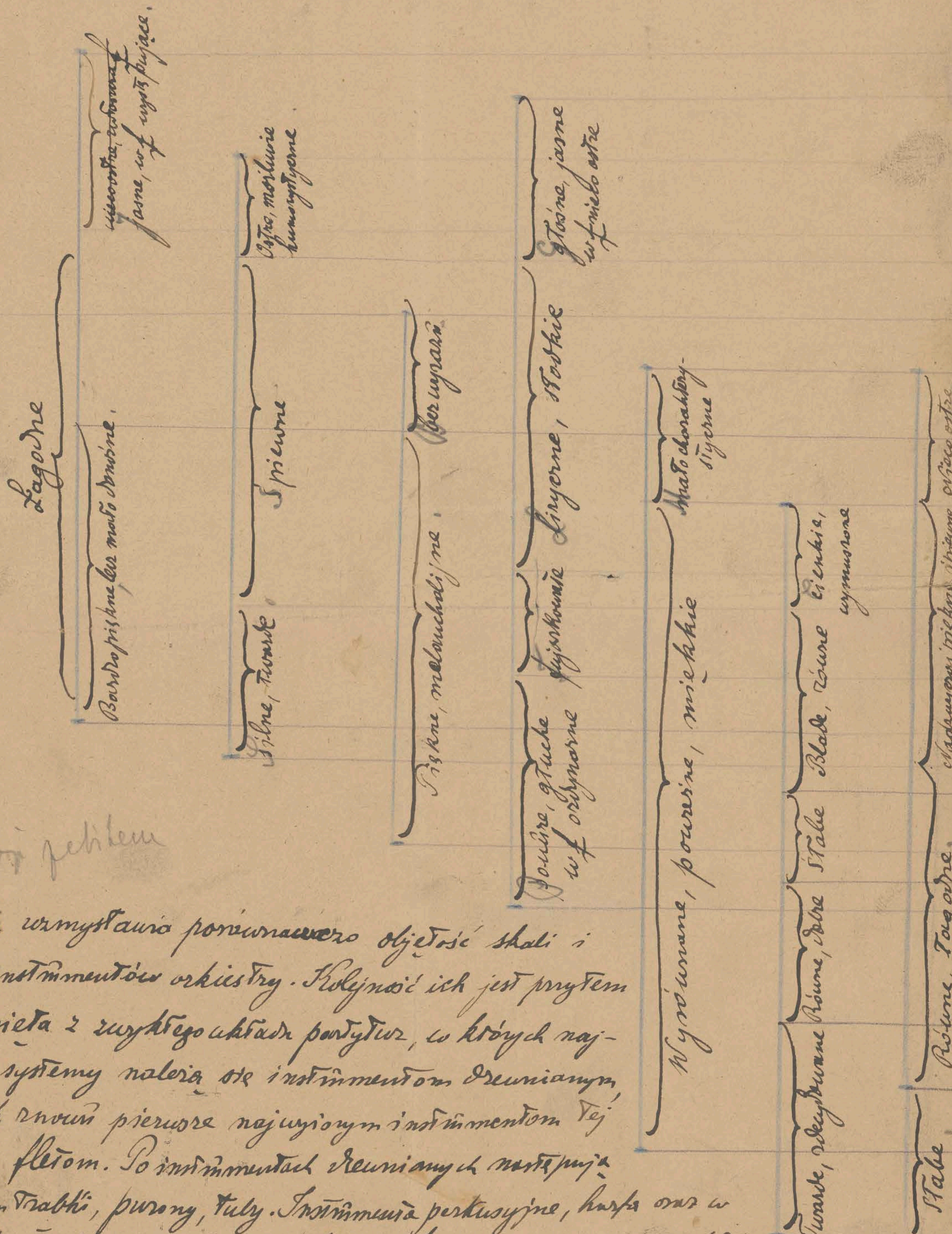
Jeżeliby mimo wielu braków i niedomagań książka miała pozyskać zwolenników systemu i przedstawienia rzeczy, mam to do zawdzięczenia obok dzieł kompozytorskich i teoretycznych — źródeł moich instrumentalnych wiadomości — łaskawemu przejrzeniu manuskryptu przez Prof. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Dr. Zdzisława Jachimeckiego, którego niezmiernie cenne rady i uwagi spowodowały liczne poprawki, uzupełnienia, a co może najkorzystniejsze — też i skreślenia. Wypada mi zatem wyjawić tą anonimową współpracę Szanownego Profesora, a zarazem złożyć mu na tem miejscu najserdeczniejsze podziękowanie za jego zawsze okazaną gotowość do spożytkowania swej bogatej wiedzy dla dobra ruchu muzycznego w Polsce.

Marjan Gzyms-Sobolewski

Katowice, Górny Śląsk
4 lutego 1924 r.

	Melodya główna	Drugi występujący głos	Głosy wypełniające	Bas tematyczny
1.	Skrzypce	Altówki	II. Skrzypce	Wiolonczele
2.	lub Skrzypce + Flet (ewentualnie w wyższej oktawie)	Wiolonczele	II. Skrzypce	Basklarnet
3.	lub Skrzypce + Obój	Róg	II. Skrzypce, Altówki	Wiolonczele
4.	Altówki	Skrzypce (+ Flety)	Fagoty lub Rogi	Wiolonczele
5.	Wiolonczele	Róg	Fagoty	Basklarnet
6.	Flet + Obój + Klarnet + 2. Klarnet (ott. bassa)	Skrzypce lub Wiolonczele } (+ róg)	Pozostałe smyczkowe (+ Fagot)	Fagoty lub Rogi (Wiolonczele)
7.	Altówki + Róg	Wiolonczele	Klarnety i Fagoty	Basklarnet i Róg
8.	Altówki + Rożek ang.	Róg (+ flet)	Skrzypce i Fagoty	Wiolonczele i Basklarnet
9.	Flet + Rożek ang. + Róg	Skrzypce + Klarnet	Oboje i Fagoty	Wiolonczele i Basklarnet
10.	Obój + Klarnet + 2. Klarnet (ott. bassa) + Róg	Skrzypce + Altówki lub Skrzypce + Wiolonczele lub Altówki + Wiolonczele	Pozostałe smyczkowe (+ Fagot)	Wiolonczele Rogi } + Basklarnet
11.	Klarnet + Fagot + Róg	Rożek angielski	2. Klarnet, Rogi	2. Fagot + Róg
12.	Wiolonczela + Basklarnet	Róg (+ II. Skrzypce)	Altówki, 1. Fagot	2. Fagot + Róg
13.	I. Skrzypce + Altówki + Wiolonczele + Flet + Klarnet	4 Rogi unisono	II. Skrzypce, 2. Klarnet, Fagoty	Kontrabasy + Basklarnet
14.	1. Puzon (+ Róg)	2. Puzon	3. Puzon, Rogi	Fagoty albo Tuba

503



[illegible]

Tabela ta uwydatnia porównawczo objętość skali i charakter instrumentów orkiestry. Kolejność ich jest przytem zaczerpnięta z zwykłego układu partytur, w których najwyższe systemy należą się instrumentom drewnianym, wśród nich znowu pierwsze najwyższym instrumentom tej grupy, tj. fletom. Po instrumentach drewnianych następują rogi, potem trąbki, puzony, tuby. Instrumenta perkusyjne, harfa oraz w koncertach instrument solistyczny (skrzypce, fortepian) mają swe miejsce między blachą a smyczkowemi instrumentami — głosy śpiewu (sola, chóry) [także lub] między altówkami a wiolonczelami. Tymczasem kontrabasom przydziela się najniższe systemy, a poniżej nich [notuje się] chyba tylko organy.

15.	1. Trąbka	1. Puzon	Trąbki, Puzony	Tuba
16.	I. Skrzypce + Flet + Obój + Klarnet + 2. Klarnet (oct. basso) + Róg	Altówki + Rożek ang. lub Wiolonczele + Fagot	Fagoty, Rogi, II. Skrzypce Rogi, II Skrzypce, Altówki	Wiolonczele Basklarnet + Rogi
17.	I. Skrzypce + II. Skrzypce + Altówki	Róg + Basklarnet	Flety, Oboje, Fagoty	Wiolonczele + Róg
18.	I. Skrzypce + Altówki + Wiolonczele	Róg + Klarnet	II. Skrzypce, Oboje, 1. Fagot	2. Fagot + Basklarnet + Kontrabas
19.	I. Skrzypce + II. Skrzypce + Altówki + Flety + Obój + Klarnet + Róg + Wiolonczele	Trąbka + 2. Róg	Drugie Oboje, Klarnety Trąbki, Puzony	Fagoty + Basklarnet + Kontrabas (+ Tuba)
20.	I. Skrzypce + Flet + Obój + Klarnet (oct. basso) + Rożek ang.	II. Skrzypce + Altówki + 2. Klarnet + Róg	Drugie Flety i Oboje Rogi	Wiolonczele + Kontrabasy + Fagoty + Basklarnet
21.	3 Puzony unisono	Oboje + Rożek ang. + 1. Fagot + + Skrzypce (+ Wiolonczele)	Pozostałe smyczkowe Rogi + Basklarnet	2. Fagot, Kontrabas, Tuba
22.	2 Trąbki + 2 Puzony	Skrzypce + Altówki + Wiolonczele (ewentualnie niektóre drewniane)	3. Trąbka, 3. Puzon Dwa Rogi, Fagoty	Dwa Rogi + Kontrabas + Tuba

to może być jeszcze

Właściwości instrumentów poszczególnych poznaliśmy w odrębnych działach. Tu próbuję zestawić kilka przykładowych ugrupowań orkiestry w prostszych wypadkach wielogłosowości. Nie będzie trudno dojrzeć jakie i jak liczne przestawienia w tej tabeli są możliwe. Przy czterech równorzędnych polifonicznych głosach wystarczy do skądinąd odpowiedniego zestawienia dołączyć pozostałe wolne instrumenta, kierując się przy wyborze ich potencjalną przeciwwagą, jaka dość plastycznie z całości tej tabeli zwłaszcza w porównaniu z tabelą I. wynika. Mimo to, są to tylko „grubsze" zestawienia z obrębu całej orkiestry. Można też pisać czterogłosowo, a flet będzie basem! Np. Skrzypce z tłumikiem – I głos, Klarnet – II. głos, Rożek ang. – III. głos, a flet (ale w takich wypadkach koniecznie podwójnie obsadzony, jeżeli nie ma fletu altowego do dyspozycji) – IV. głos. Tę trochę naciąganą kombinację przedstawiam na przykład, ile możliwości jeszcze pozostaje, tu całkiem nawet nie zaznaczonych.

…lla I

Trąbki	Puzony	Tuba	Skrzypce	Altówki	Wiolonczele	Kontrabasy
Groźne, pełne · W p spokojne · Zawsze trochę krzykliwe, rozwrzeszcza w f	Nie we wszystkich orkiestrach · Pełne, doniosłe, uroczyste · Trochę gorsze.	Bardzo trudne · Równe, dobre, piękne. Wspaniałe basy. · Mniej ważne	Na g-strunie trochę odrębne dźwiękiem, zresztą równe, śpiewne.	na c-strunie charakterystyczne · Na drugiej śpiewne, chłodne.	Pełne, głębokie. Na d-strunie względnie słabsze. · Na drugiej śpiewne, serdeczne.	Ponure

ub. cienkie linijki pionowe mniej wypełnienia dużo o [illegible] rozkładu

Uzupełnienia.

Do str. 5.

Ktoby poza wiadomościami podanemi w tej książce chciał się zaznajomić z ogromną ilością egzystujących instrumentów muzycznych, temu mogę polecić Kurta Sachsa Reallexikon der Musikinstrumente (Berlin, Julius Bard, 1913), gdzie odnośne daty rzeczowe, historyczne i etymologiczne zebrane są z całym suchym pedantyzmem niemieckim, w tym wypadku zupełnie dobrze zastosowanym.

Do str. 60.

Najlepszym argumentem za samodzielnością kontrabasu jest Serenada Nr. 10 genjalnego kolorysty Mozarta skomponowana na 2 oboje, 2 klarnety, 2 basetorny, 4 rogi, 2 fagoty i kontrafagot lub (!) kontrabas.

Do str. 74.

Warto jednakowoż przestudjować wspaniały akompanjament pasażowy samych wiolonczel do arji Rigoletta z II-go aktu. Ustęp ten możnaby wręcz przeciwstawić wyrażonym w tekście poglądom, gdyby nie to, że jest właśnie genjalnym wyjątkiem.

Do str. 103.

Instrumenty stroikowe mają specjalne, niekiedy automatycznie funkcjonujące klapy oktawowe (duodecymowe). Nie jest atoli przeznaczeniem odnośnego otworu zastąpić potrzebę przedęcia, nie leży on bynajmniej w połowie rury dźwiękowej, lecz służy do ułatwienia przedęcia wskutek rozerwania drgającego słupa powietrza. Rzecz fizykalnie skomplikowana przedstawia tylko zainteresowanie z punktu widzenia konstrukcji instrumentów.

Do str. 104.

Böhm miał zadanie przygotowane przez udoskonalenia zastosowane na fagocie przez Karola Almenraedera od roku 1824.

Do str. 108.

Skala wszystkich saxofonów wynosi w notacji $h - f_3$, sarrussofonów $b - f_3$. W miarę stroju (wysokości położenia) transponuje instrument o kwartę, oktawę, dwie oktawy i ~~W~~ Podczas gdy twierdzenie, jakoby najwyższe saxofony potrafiły zastąpić wysokie D- i Es-klarnety jest objawem daltonizmu muzycznego, to kontrabasowy sarrusofon o skali kontra C – g był już używany i przepisywany w orkiestrze symfonicznej w miejsce kontrafagotu.

Jednakowoż dźwiękiem pośredni między instrumentami drewnianemi a blaszanemi, nie mając ani giętkości i barwy pierwszych ani siły i jędrności drugich, nie jest sarrusofon tem właściwem 16-stopowym dopełnieniem harmonji instrumentów drewnianych jakiego chyba dopiero z rozpowszechnieniem kontrabasklarnetu się doczekamy.

Do str. 109.

W starszych partyturach włoskich i francuskich przepisane są niekiedy kornety w b o skali $g - b_2$. Obecnie przejmują ich partje trąbki przyczem jednak trębacz powinien sobie uświadomić, że zastępuje instrument wątlejszy, bardziej matowy a zatem pozbawiony tego charakterystycznego dla trąbki blasku górnych tonów. Więc powinien grać ostrożnie, szczególnie w ustępach gdzie kornet prowadzi melodję (gdyż i tak instrumentowano), a wówczas orkiestra na tem zastąpieniu tylko zyska.

Do str. 155

~~[illegible]~~ Albisi w Medjolanie buduje flety transponujące o oktawę w dół, a więc o skali $c - h_2$ (Albisifony).
Albisifony

506

Instrument





